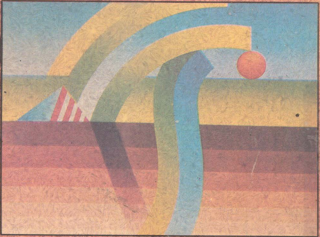
مهرجان القراءة للجميع
الأعمال الفكرية
مكتبة الأسرة
1999

أربعة نقاد معاصرون

د. ماهر شفيق فريد



لوحة للفنان: غازى الدليمى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أربعة نقاد معاصرين

أربعة نقاد معاصريــن

د. ماهر شفيق فريــــد

مهرجان القراءة للجميع
للطفل . للشاب . للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

أربعة نقاد معاصرين

د. ماهر شفيق فريد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان: محمود الهندى

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة

تصدير

رشاد رشدى، سمير سرحان ، عبد العزيز حمودة ، محمد عنانى : هـذه أضـلاع المربع - أم أقول المسـتطيل ؟ - الذى يتألف منه بنيـان هذا الكتاب . ومن اجتـماعهم تتولد مدرسـة نقدية واضحة المعالم ، متـميزة السمات ، تسوغ الجمع بينهم فى منظومة واحدة .

كان رشاد رشدى أستـاذا جامعيا ، وناقدا أدبيا ، وكاتبـا مسرحيا ، وكاتب قصة قصيرة ، وكاتبـا للمقالة إلى جانب توليه رئاسة تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «الجديد» وهو الأستاذ الذى كـوّن عقول سرحان وحمودة وعنانى .

وفى مطلع الستينيات كان قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة القـاهرة يُزهى بثلاثة شبان من مدرسى اللغة قدر لهم فـيما بعد أن يحتلوا مراكز قيادية فى الحياة الثقافية والجامعية : سمير سرحان الذى غدا رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العـامة للكتاب ، محمد عنانى الذى غدا رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بـآداب القاهرة ورئيسا لتحرير مجلتى «المسرح» و «سطور» .

كان هؤلاء الثلاثة يشتركون فى أمـور : فهم ينتمون إلى جيل واحد وكلية واحدة ، وقد تعـرضوا عبر سنوات الدراسة الجامعيـة لمؤثرات ثقافية متقاربة . وأهم هذه المؤثرات هى المدرسة النقدية التى يمثلها رشاد رشدى وغلبت النزعة الأكاديميـة ، إن قليلا أو كثيرا ، على كتابتـهم ، وجمعوا بين الثقافتين الإنجليزية والعربية كما جمعوا بين التأليف والترجمة ، وآمنوا بتميز الفن عن سائر المناشط وتفرده بنوعيته الخاصة ومن ثم غابت النبرة الأيديولوجيـة الزاعقـة - حتى فى عـهد المد العـالى للاشتـراكيـة - عن كتاباتهم (انظـر كتـاب الدكتور نبيل راغـب -«رشـاد رشدى» فى سلسلة «نقاد الأدب» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) .

ورغم هذه الأرض المشتركة كانت لكل منهم فرديته المتميزة . محمد عنانى كان موسـوعى الثقافة ، فيه بذرة شاعـر ، وكان اطلاعه على تراث الأدب العربى واسعا ، واهتمامه بالشعر لا يقل عن اهتمامه بالمسرح .

أما سمـير سرحان فكان - منذ البداية - منقطعـا لفن المسرح ، وقد ترجم فى مطلع حـياته مـجمـوعة أقـاصيص من الأدب الروسى عنوانـها «سبعة أفواه» صدرت بمقدمة للناقد الراحل أنور المعداوى .

وكان حمودة يتـميز عن صاحبيـه بأمرين : أولهما اهتمامـه بفلسفة الجمال وحـرصه على تأصيل النقـد الأدبى فى التربة الفلسفيـة . والثانى اهتمامه بالعلم . وأذكر أنى فى إحدى دروس الترجمة التى حضرتها له - على ضآلة الفـرق بين عمرينا - سـمعت منه لأول مرة كلمـة «كولويدز»

بمعنى «غروبات» وكانت ترد فى سياق قطعة علمية اختار أن يدربنا على ترجمتها .

وفيما بعد لحق بهؤلاء الثلاثة آخرون : فاروق عبد الوهاب ، محمد سلماوى ، رشيد العنانى . ولكن فاروق ورشيد غادرا مصر - إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا - وسلماوى ترك الجامعة إلى الصحافة . ومن ثم ظل الثلاثة هم أبرز الوجوه فى القسم بعد رحيل رشاد رشدى .

أربعة نقاد هم ، ولكنهم جميعا نبت لمدرسة « النقد الجديد» كما أرسى دعائمها إليوت ورتشاردز وليفيز وبروكس وتيت ورانسوم وبن وارن علمهم رشاد رشدى - نقلا عن هؤلاء الأقطاب - أن الأدب خلق موضوعى يجاوز شخصية الأديب وظروف مجتمعه ، وأن النقد محاولة - لا تقل عن ذلك موضوعية - لرؤية الأدب رؤية نزيهة محايدة .

سيظل الاتجاه الذى غرسه رشاد رشدى فى نقدنا العربى مثارا للجدل على الدوام ، لأن ما يدعو إليه ليس أقل من تقويض جذرى للنظرة الرومانسية إلى الأدب وهى نظرة عزيزة - لأسباب مفهومة - على وجدان الكثيرين ، وليس يمكن أن يتجاوزها المرء إلا إذا بلغ درجة معينة من النضج الفكرى والروحى والوجدانى .

ولكن كم يخطىء من يظنون أن هذه النظرية الموضوعية فى الابداع

والنقد معادية لعواطف الإنسان وأشواقه ووجدانه . حسبك أن تقرأ قصائد إليوت لتدرك عمق الشحنة الانفعالية التى يصدر عنها . غاية الأمر أنه يأبى أن يعرّى صفحة روحه للأنظار ويضن على قدس أقداس القلب أن يغدو نهبا مباحا لكل الأعين الفضولية ، ولهذا يعمد - من خلال حيل الفن التى لا تنتهى - إلى تحويل ذكرياته وعذاباته ومسراته إلى شىء آخر يمكن أن نشترك فيه جميعا - منطقة ما بين الذوات بتعبير إدوار الخراط - لأن النسيج البشرى واحد ، ولأن الفنان هو ذلك الكائن الذى يمكنه - بفضل عقله الخالق - أن يعطى صوتا لما نشعر به ، ولكننا لانعرف كيف نعبر عنه .

ليس هذا الكتاب إذن - أيها القارئ - مجرد كتاب عن أربعة من النقاد . إنه كتاب عن اتجاه ، اتجاه لا يناصب الذات العداء ولا ينكر عليها حقها فى التعبير ، وإنما هو يرمى إلى تنظيم انفعالات الإنسان ومنحها شكلا ، لأن الموضوع - فى نهاية المطاف - ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات ، ولأن عملية التنظيم هذه هى السبيل الوحيد لمواجهة فوضى الحياة ، وسيولة المادة ، والعماء الأصلى الذى سبق فعل الخلق .

م. ش. ف

الدقى ، مايو ١٩٩٩

رشــاد رشــدى

١- النقد الجديد .

٢- جاذبية مصر .

٣- مفهوم د.هـ. لورنس للنموذج فى الرواية .

٤- أللارونئى : الحب فى حياتى .

٥- فن كتابة المسرحية .

١) النقد الجديد

كان رشاد رشدى ، الذى ظل رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة لمدة عقدين (١٩٥٢ - ١٩٧٢) ، ظاهرة متفردة فى الحياة الثقافية فهو من أوائل النقاد المصريين الدين فتحوا أعيننا على مدرسة «النقد الجديد» التى ظهرت فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ عشرينيات هذا القرن . وقد تمكن - بحكم أستاذيته - من أن يجعل أفكار هذه المدرسة جزءا لا يتجزأ من تفكير جيل كامل بل جيلين . ولاشك فى أن كتبه النقدية - « مختارات من النقد الأدبى » «فى الشعر الإنجليزى : دراسات وقراءات » « فن القصة القصيرة » «ما هو الأدب» ؟ «مقالات فى النقد الأدبى» «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن » «فن كتابة المسرحية» «فى الفن فى الحب فى الحياة» - قد لعبت دورا هاما فى تعميق وعينا النقدى ، وتوجيه أنظار كتابنا إلى ضرورة المحافظة على القيم الجمالية فى أعمالهم الفنية وذلك فى وقت استرسلوا فيه فى الحديث عن الواقعية والمضامين الإيجابية وغير ذلك من شعارات أنستهم واجبهم نحو فنهم ، وصرفتهم عن تجويد أدواتهم الفنية ، مما انتهى بهم إلى

الفجاجة والاهمال . وقد كـان ذلك ، للأسف ، طابع كثير من الأعمال التى طلعت علينا المطابع بهـا ، أو شهـدتهـا خـشبـة المسـرح أيام المد الاشتراكى فى عهد عبد الناصر .

وقد كان رشـاد رشدى فى كل كتاباته ممثلا لمدرسة النقد الموضوعى التى تؤمن بأن واجب الناقد هو رؤية الأعـمال الفنية على حقيقـتها ، لا كما نريد نحن أن نراها . وفى ممارسته لعملية النقد ، نظرية وتطبـيقا ، حرص على تأكيد هذا المفهوم فى أذهان قـراءه وتلاميذه ، مما كان له أكبر الأثر فى شحذ أذواقهم وتنمـية أفهامهم وتكوين عادات القراءة الصـحيحة لديهم ، وتعليمهم كيف يميزون بين مـا هو ممتاز ، وما هو جيد ، وما لا يعدو أن يكون متوسطا . حقق رشاد رشدى ذلك ، أساسا ، بكتاب له (بالانجليزية) عنوانه «القراءة والتذوق » جمع بين دفـتيه مختارات أدبية شعرا ونثرا ، من مختلف العصور ، وذيلها بأسئلة على الدارس أو القارئ - الذى يريد أن يكون ناقدا - أن يحاول الإجابة عنهـا ، وقدّم لها بمقدمة يمكن أن تسميـها « فن القراءة » لأنها تعلمنا كيف نقرأ بـبصيرة ووعى . وهذه التدريبات على النـقد التطبيقى من خيـر ما يزكى لدارسى الاتجاهات المعاصرة فى النقد ومحبى الأدب من القراء .

ومفهـومه للنقد الأدبى إنما يلخصـه قوله : « النقد هو إدراك الأدب لنفسـه . وهو لذلك من خير الطرق الـتى توقفنا على مدى وعى لعـصر الأدبى . فليس صحيحا أن النقاد يشرعون القوانين للكتاب والشعراء ، أو

يرسمون لهم الخطوط التى يجب أن يسيروا وفقا لها ، فهم فى أغلب الأحيان يستنبطون هذه القوانين أو يفسرونها » .

ومن أهم أعمال رشاد رشدى كتابه المسمى « مقالات فى النقد الأدبى » (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢) وفى مقدمته يقول : «هذه المقالات اخترتها من ضمن ما نشرت فى الصحف والمجلات خلال ١٩٦١ والشهور الأولى من ١٩٦٢ . وهى ثلاثة أقسام : القسم الأول أعالج فيه بعض قضايا النقد ومناهجه ، والقسم الثانى أحاول فيه تقييم بعض القصص والمسرحيات فى أدبنا الحديث . والقسم الثانى أعرض فيه لأثر ثورة ٢٣ يوليو على أدب المسرح والقصة عندنا » .

وكلمات الناقد هنا كافية للتعريف بالكتاب والدلالة عليه . فالقسم الأول – وهو أحسن الأقسام – نظرى فى طابعه ، يميل إلى استنباط القوانين الفنية وإرساء أصولها . والقسم الثانى – ويليه فى الأهمية – نماذج من النقد التطبيقى لأعمال أدبية معاصرة . أما القسم الأخير – وهو أضعف ما فى الكتاب – فأقرب إلى الطابع الصحفى منه إلى النقد الأدبى الجاد .

يقول رشاد رشدى فى أولى مقالات هذا الكتاب :

«إن الذى يحدد وظيفة النقد فى كل زمان ومكان هو أول وقبل كل شيء مفهوم الناقد للأدب . ولذلك فالكثير من متاهات النقد عندنا اليوم ترجع لا إلى إصرار بعض النقاد على آرائهم ولا إلى اتخاذهم مواقف

معينة من الحياة والمجتمع ولا إلى عجزهم عن مسايرة ركب الحضارة والتقدم . . ولكن إلى سبب رئيسى أهم من كل هذه الأسباب وهو طبيعة فهمهم للأدب » .

ولن يشق على القارئ الخبير أن يدرك الأصداء الأنجلو - أمريكية التى تتردد فى مقالة رشدى هنا فهناك أصداء واضحة من ت . س. إليوت ، ومن أصحاب مدرسة «النقد الجديد» ، فى مثل قوله : «ومن مظاهر المفهوم الرومانسى للأدب أيضا الفكرة القائلة بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وهى الفكرة التى انطوى تحتها النقد بأشكاله المختلفة طوال القرن التاسع عشر ففى أوائل القرن نادت مدام دى ستاى بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، ثم جاء فيكتور كوزان فأعلن أن التعبير هو القانون الرئيسى للفن . أما سنت بيف فنادى بأن الأدب تعبير عن الشخصية . ثم جاءتين بعد ذلك متأثرا بهيجل فقال إن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة . أما الانطباعيون فكانوا يرون فى الأدب تعبيرا عن الانطباعات » .

ومن أجل التنظير والتعريف باتجاهات النقد الحديث أصدر رشاد رشدى ، بالانجليزية ، كتابا عنوانه «النقد الحديث : كتاب مقالات نقدية انجليزية حديثة» اختارها وقدم لها وضمنّها المقالات الآتية :

ت. س. إليوت : وظيفة النقد - الموروث والموهبة الفردية - خبرة الأدب - الرومانتيكى والكلاسيكى - الصحافة والأدب - تذوق الشعر .

هـ. و. جارود : مناهج نقد الشعر .

لايونيل إلفين : ثلاثة أنواع من الشعر .

ر. ويليك وأ. وارين : تحليل العمل الفنى الأدبى .

فيرجينيا ولف : القصة الحديثة - كيف يقرأ المرء كتابا ؟

سير آرثر كويلر - كاوتش : الادراك فى مقابل الاستيعاب .

أ. آ. رتشاردز : نظرية سيكولوجية فى القيمة .

ستفن سبندر : أفقان للرواية .

وفى حديثنا عن رشاد رشدى الناقد لا ينبغى أن تغيب حقيقة هامة عن الأذهان : إنه كان أول أستاذ جامعى مصرى ينقلنا إلى النقد الانجليزى فى القرن العشرين وذلك حين اضطلع بتدريس نظريات النقد عند إليوت ، ويباوند ، وت. إ. هيوم ، وأ. آ. رتشاردز ، وآلن تيت ، وكليانث بروكس ، وچون كروارنسوم ،ورووبرت بن وارن ، وغيرهم . ولولاه لظللنا نتخبط فى متاهات النقد الانطباعى عند أتباع أوسكار وايلد ، وولتر باتر ، وآرثر سيمونز وغيرهم ، أو ظللنا على أحسن تقدير نتسكع على عتبات «الآداب الجميلة» فى مطلع هذا القرن .

ومنطلق نقد رشاد رشدى النيو-كلاسيكى هو منطلق كل ناقد جاد : إنه أرسطو ، أبو النقد الأدبى بكتابه «فن الشعر» ، مع لمحات من

أفلاطون وهوراس (وإن تكن قليلة) ثم استيعاب للتراث النقدى الانجليزى منذ العصر الإليزابيثى ، واطمئنان إلى مدرسة « النقد الجديد » التى يمكن تلخيص مبادئها فى أمرين : الإيمان بموضوعية الخلق الفنى اللاشخصى ، والإيمان بموضوعية النقد وأدواته من تحليل ومقارنة .

❁ ❁ ❁

كان رشاد رشدى كاتبا مسرحيا (بالعربية والإنجليزية) استفاد من الأشكال الشعبية لفن المسرح (خيال الظل ، القره قرز ، المقامة ، إلخ . . .) بقدر ما استفاد من دراسته – وليس مجرد قراءته – لإبسن وتشكوف وتنسى وليمز ويونسكو . وكان ناقدا أدبيا أحدث ثورة فى الذوق الأدبى لجيله حين أصدر كتابه الصغير المهم « ما هو الأدب » فى ١٩٦٠ . وكان كاتب مقالة جذابا يخلو من التقعر والتعالى على القارئ العادى . وكان ، منذ سن مبكرة ، كاتبا للقصة القصيرة ، ومجموعته المسماة « عربة الحريم » (١٩٥٥) مازالت من أنضج نماذج هذا الفن الأدبى فى عصرها . وله «لارواية» عنوانها «الحب فى حياتى » ، وأمثولة رمزية قصصيه «الرجل والجبل» كما أن له سيرة ذاتية ،صدرت (عام ١٩٩٠) بعد وفاته عنوانها «البحث عن الزمن : رحلتى مع الحياة» ويبقى الإقرار أنها مخيبة للآمال إذا قيست مثلا بسيرة لويس عوض الذاتية العظيمة ، وإن لم تكتمل : « أوراق العمر») . وكان محررا لعدة مجلات ثقافية بالعربية والإنجليزية منها « آراب أوبزرفر» و «آراب رفيو» و «الجديد» .

وقد شغل مناصب قيادية منها إدارة مسرح الحكيم (١٩٦٤ - ١٩٦٧) وعمادة المعهد العالى للفنون المسرحية (١٩٦٩ - ١٩٧٥) ورئاسة أكاديمية الفنون (١٩٧٥ - ١٩٨٠) والعمل كمستشار للرئيس الراحل أنور السادات (١٩٧٦ - ١٩٨٠) (انظر : «بطاقة شخصية» ، بقلم السيدة ثريا رشدى فى ذيل كتاب «البحث عن الزمن») .

لكن رشاد رشدى كان ينفرد بعبقرية خاصة تميزه عن سائر معاصريه من كبار النقاد والكتاب : إنها عبقرية الأستاذ القادر على تكوين مدرسة فكرية ، وعلى أن يجمع من حوله حواريين ربما كانوا شديدى الاختلاف ، مزاجيا ووجدانيا ، فيما بينهم . لقد تمكن من أن يجعل من قسم اللغة الانجليزية وآدابها بآداب القاهرة خلال الستينيات - وهى فترة تأثيره الأكبر - بؤرة للوعى والفكر والذوق تشع على كافة جوانب الحياة الثقافية ويمتد تأثيرها إلى وسائل الاعلام والصحافة اليومية ، والأسبوعية والشهرية والفصلية . كان رشاد رشدى هو النواة الفكرية التى دار فى فلكها شبان من أمثال سمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة ومحمد سلماوى ونبيل راغب وفاروق عبد الوهاب ورشيد العنانى وماهر شفيق فريد ، على اختلاف توجهاتهم وتعرضهم لمؤثرات أخرى فيما بعد . وحتى خصومه فى الرأى - وفيهم نقاد كبار من طبقة مندور والقط ولويس عوض وغنيمى هلال - قد وجدوا من اللازم أن يشحذوا أمضى أسلحتهم النقدية ، وأن يضموا إليهم - مثلما فعل - نوابغ التلاميذ

والمريدين والخريجين والنقاد والصحفيين فى وجه هذه الظاهرة الأدبية والنقدية اللامعة الذكاء ، المرهفة الحساسية (وإن تكن مفتقرة إلى المران الفلسفى الذى تجده عند ناقد كزكى نجيب محمود) ، القادرة على التأثير فى أجيال كاملة .

لم تكن مهمة رشاد رشدى النقدية سهلة ، لقد كان - رغم عمق مصريته وكونه فى أعماقه ابن بلد أصيلا - أرستقراطى الفكر يدعو إلى شىء قريب من مذهب الفن للفن - وإن لم يكن كذلك بالضبط - وينادى ، فى وجه المد الاشتراكى السائد ، بأن الأدب ليس تعبيرا عن المجتمع ولا عن شخصية الأديب . إنه إبداع بحقه الخاص ، تحكمه قوانينه الفنية المستمدة من داخله . وكان النقد عنده جهدا تحليليا مقارنا ، وليس تعبيرا عن انطباعات شخصية أو ميل أو نفور . وكان من الصعب أن تقنع بهذه الآراء شبابا يتعرض كل يوم لآلة الدعاية السياسية والإعلامية الناصرية الهائلة ، أو يميل - بحكم سنه أو موروثه القريب - إلى المفهوم الرومانيكى الذى يعتبر الأدب تعبيرا عن عواطف المرء ووجداناته وما يحب وما يكره . لكن رشاد رشدى - بمفرده تقريبا - حقق هذين الانجازين الكبيرين : وقف ضد الالتزام ، بل الإلزام السياسى ، الذى كانت تدعو إليه أجهزة الدولة الناصرية ، ووقف ضد الاتجاهات الرومانسية التى كانت - وما زالت - تسرى فى تضاعيف قسم كبير من أدبنا . وقدم إلينا مدرسة ت. س. إليوت النقدية بما تحمله من مفهومات الموضوعية والحياد النقدى والتجرد عن الأهواء .

كان رشاد رشدى أستاذا مطبوعا لا مصنوعا ، وقد تألفت فيه عناصر الناقد والمبدع على نحو بالغ التأثير . ليختلف معه فى الرأى من شاء أن يختلف ، ولكن لا نكران أنه أسدى للثقافة المصرية يداً بل أيادٍ لا تُنسى .

❁ ❁ ❁

كان رشاد رشدى رئيسا لتحرير مجلة «المسرح» من١٩٦٤ إلى ١٩٦٧ وهى - منتصف الستينيات - فترة مفصلية فى تاريخ الثقافة المصرية . وكان إداريا موهوبا يعرف كيف يعمل بروح الفريق ، وكيف يكوّن - كما سلف القول - حوله كوكبة من الأجيال الجديدة الواعدة ، وكيف يستخرج من تلاميذه أحسن ما فيهم من طاقات وقدرات . فى عهده كانت المجلة تباع بخمسة قروش (أما سلسلة «المكتبة الثقافية» التى ضمت كتبا للعقاد وزكى نجيب محمود وعلى أدهم ويحيى حقى فكانت تباع بقرشين !) وكانت تنشر نصا مسرحيا كاملا ، مترجما أو مؤلفا ، هو بمثابة كتاب مستقل فى حد ذاته . وقد جمع على صفحات المجلة نخبة مرموقة من الأساتذة الجامعيين والنقاد الجادين خارج أسوار الجامعة : الدكاترة مجدى وهبة ، ومحمد مصطفى بدوى ، وأنجيل بطرس سمعان ، وفاطمة موسى محمود ، وجرجس الرشيدى ، وأمين العيوطى ، وداود حلمى ، وفخرى قسطندى ، ولطيفة الزيات ، ولويس مرقص (وهو ضرب من مقوقس عصرى ، أو عظيم للقبط - رحمه الله) وإخلاص عزمى ، وعزيز

سليمـان ، وفايز اسكندر ، وشفـيق مجلى ، فضـلا عن غالى شكرى ، وجلال العشرى ، وعبد المنعم سليم ، وعـبد الفتاح البارودى وغيرهم . وقد تساقطت أوراق كثير من هؤلاء وانتثرت على ضفتىّ الدنيا والآخرة إما بالرحـيل عن عـالمنا أو بالعـيش خـارج الوطن ، سعـيـا وراء الرزق أو اختلافـا مع النظام السياسى ، فى الأقطار العربية أو فى المهـجر الأمريكى أو الأوربى . وعلى صـفـحات المجـلة ، منذ أكـثر من ثلاثين عـامـا ، تبرعـمت مواهب رجـال قدر لهم فيـما بعد أن يكونـوا من أعمدة الحـياة الثقـافية المصرية الـيوم : سميـر سرحان ، محـمد عنانى ، عبـد العزيز حمودة ، محمد سلمـاوى ، فاروق عبد الوهاب . لك أن تدعوهم ، إن شـئت ، المدرسـة الرشـدية فى المشـرق . إيه لذلك الزمن الجـمـيل ، ولأيامنا التى لم يعد لها وجود ، على حد تعبير الشاعر تنسون ! قد كان مجرد العيش فى ذلك الزمن نعمة فى حد ذاته . أما العيش فيه ، والعمر فى أوله والمرء فى ريق الشباب ، فكان هو النعيم ذاته !

تعـاقب عـلى رئاسة تحـرير المجلة بعد ذلك أدباء ونـقاد كبـار لكل منهم مسـاهمته غـيـر المنكورة فى دفعـها إلـى آفاق جـديدة : د. عـبد القادر القط ، صـلاح عبد الصـبور ، د. سميـر سرحان ، د. مـحـمد عنانى . لكـن يـبـقى الفضل الأول فـى إرساء قـواعدها لرشـاد رشدى الذى كـان يضـمّنهـا دراسـات أكـاديميـة قيـمة ، ومـتـابعـات لعـروض المسـرح المصـرى . كانت هذه المجلة الصـادرة عن مسـرح الحكيم - إلى

جانب ندواتـه وعروضه التى كـانت تلقى إقبـالا كبيـراً - من أهم صناع النهضة المسرحية فى الستينيات .

❁ ❁ ❁

إذا كان أغـلـب القراء لايعـرفون رشـاد رشدى إلا من خـلال كتبه المكتوبة باللغة العربية ، فإن له عدة كتيبات باللغة الإنجليزية صدرت كلها عن مكتبة الأنجلو المصرية ، وتعد فى بابها ممثلة لجانب هام من جوانبه ألا وهو جانب الدارس الأكاديمى الذى أوفى على الغاية فى البحث والدرس . هذه الكتيبات تشمل : «ملاحظات تمهيدية عن البناء والنسيج فى القصة»، «ملاحظات حـول المعادل الموضـوعى عند ت. س. إليوت » (١٩٦٢) ، «النظرية الموضـوعـيـة فى الـشـعر عـند إدجـار آلان بو» (يناير ١٩٦٤) «ملاحـظات حول النظرية الجـماليـة عند ولتر باتر » (أغـسطس ١٩٦٤) «ملاحظات حـول مفهوم د. هـ. لـورنس للنموذج فى الرواية » (١٩٦٤) ودراسة لرباعية الإسكندرية للورنس دريل .

يطل القارئ من خـلال هذه الكتيبـات على عالم النقد الحديث كـما استوعبـه ناقد ذكى محيط . ولعل من أكبر مـا تمتاز به هذه الدراسات ، إلى جانب قيمتها الذاتية ، انها درس للباحثين يعلمهم كيف تكون الأمانة العلمية (قارن د. شوقى السكرى!) . فـرشاد رشدى ، على أهمية النتائج التى انتهى إليها باجتهاده الشخصى ، لا يفتأ يذكر ما يدين به لرواد النقد الإنجليـزى الحديث ، أولئك الذين ذللـوا السبـيل أمامـه ومكنوه من أن

يمضى فى طريقه الخـاص . وكتاباته ، بهـذا المعنى ، مزدوجة القيـمة : فهـى - من ناحيـة - إضافـة إلى حقل الدراسـات الإنجليزية على نـحو يجعلها ، فى نـهاية المطاف ، تصب فى مجرى الفكر العـربى المعاصر ، ثم هى - من جهـة أخرى - تأكيـد للحقيـقة الماثلة فى أن الدرس الأدبى سلسلة متصلة الحلقات ، وعملية تعاونية بين فريق من النقاد والباحثين ، ينكب كل منهم على النقطة المفردة فيـوسعها بحثا ودرسـاً . ومن مجموع هذه الجهـود تكتمل صـورة الظاهرة الأدبية المدروسة ، ويمـكن للقارئ أن يراها فى منظورها التاريخى الصحيح .

كـيف يكون احتفالنا بذكـرى رشاد رشدى (٢٦ فبراير ١٩١٢ - ٢٢ فـبراير ١٩٨٣) التى تحل فى شهر فبـراير من كل عام ؟ أردت - إذ يؤذن هذا التقديم بانتهـاء - أن تكون إضافتى عملا إيجابيـا ، وتعريفا بجانب ليس شائعـا من فكره النقدى ، ولذا نقلت إلى العـربية هنا مقـالته عن «مفهـوم د. هـ. لورنس للنموذج فى الرواية» فضلا عن فـصل من كتابه «جاذبيـة مصـر» وهما ينقلان إلى الـعربية لأول مـرة . فليشـدد القارئ حيازيمه ، وليجلس معى إلى مائدة رشاد رشـدى .

٢) جاذبية مصر

فى مطلع الخمسينيات أصدرت مكتبة الأنجلو المصرية كتابا ، باللغة الإنجليزية ، عنوانه «جاذبية مصر للكتاب والرحالة الانجليز أثناء القرن التاسع عشر » ، من تأليف الدكتور رشاد رشدى ، وهذا الكتاب الذى أترجم الفصل الافتتاحى منه هنا هو أوفى سجل لدينا لصورة مصر كما انعكست فى الأدب الانجليزى أثناء القرن الماضى .

❁ ❁ ❁

فى تاريخ الأدب المنوع ، على نحو ثرى ، الذى أنتجه الرحالة الانجليز ليس هناك فصل أكثر جاذبية من ذلك الذى يصوره الدكتور رشاد رشدى هنا . فهو يصور كيف أن الرحالة والشعراء والدارسين الانجليز جاءوا إلى مصر أثناء القرن الماضى ، وما جذبهم أكثر من غيره فى البلاد ، ونتائج هذه الزيارات .

وليس هناك بلد استحوذ على اهتمام الرحالة والكتاب الانجليز أثناء القرن التاسع عشر أكثر من مصر. ولكن اهتماماتهم لم تكن، دائما،

متمـاثلة . فقد تغيـرت مع الزمن . وقصة تطورها هى ما يـرويه الدكتور رشدى هنا .

إنها قصة مليـئة بالتشويق الإنسانى والأكاديمى ، تسير فـيها المغامرة والخيال جنبا إلى جنب مع الدرس والمحاولة . ولكنها لم ترو قط ، على نحـو كامـل ، إلى أن رواها الدكتـور رشـدى فى سلسلة من الأحـاديث الإذاعية أذاعتها محطة الإذاعة المصرية ، من البرنامج الأوربى .

وإن نشر هذه الأحاديث لمما سوف يرحـب به كثير من القراء ، إلى جانب أولئك الذيـن هم ، فعلا ، على مـعرفة بالأعـمال المرمـوقة التى أنتجـها الرحـالة والدارسون الانجليـز العظماء من أمـثال : إ. و. لين ، وسـير ج. ولكنسـون ، وألكزندر وليم كنجليك ، وإليـوت وربرتون ، ومس هاريت مارتينو ، ولوسى دف جوردون .

❁ ❁ ❁

جاذبية مصر

للكتاب والرحالة الانجليز أثناء القرن التاسع عشر

تأليف رشـاد رشـدى (دكتـوراه فى الفلسـفـة) محـاضـر فى الأدب الانجليزى بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، القاهرة محلى بالصور .

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة

طبع : كوستا تسوماس وشركاه

المحتويات

١- الفاتحة

لو أننا عنينا بفحص عدد الكتب المتصلة بمصر التى ظهرت باللغة الإنجليزية أثناء القرن التاسع عشر ، لوجدنا أنه أكبر منه فى أى عصر مضى . ويومئ هذا إلى اهتمام كان واسعا وعميقا فى آن واحد ، عُبر عنه بأكثر من طريقة واحدة .

ورؤية موقع هذا الاهتمام ، وكيف وأين تحول مع الزمن ، وما الذى أنتجه فى كل من انجلترا ومصـر ، هو ما سوف أحاول القيام به فى هذه المقالات .

ذلك أن مئات الكتب الإنجليزية التى وضعت عن مصر أثناء القرن الماضى لا تشكل سـوى حلقة واحدة فى قـصة طويلة شـائقة - تلك هى قصـة السـحر الذى مارسته مصر على العقل الإنجليـزى لمدة تـقرب من مائة عام ، وهى قصة لم ترد قط كاملة ، ولها - شأن سائر القصص - بداية ووسط ونهاية . غير أنه لكى نرى كيف برزت هذه القصة إلى حيز الوجود ، سيتعين علينا أن نرتد ، بعض الشىء ، إلى ما قبل بدايتها .

فى السنوات العشرين التى سبقت الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ انحصر الاهتمـام بمصر فى نطاق بضعـة رحالة عارضين كـانت رحلاتهم ، على الدوام ، مصادفة أو تكاد . إذ كنا نجد ، فى أغلب الحالات ، أن هؤلاء الرحالة لم يـزوروا مصر لأنهم كـانوا ينتوون ذلك : وإنما تصـادف أنها كانـت فى طريقهم إلى الهند - كـتجـار وجنود فى خدمـة شركـة الهند الشرقيـة أو إلى داخل أفريقيا كمـستكشفين تحدوهم روح الاكتشاف التى بدأت فى الانتشار حوالى نهاية القرن الثامن عشر .

وعند هذه النقطة يجـوز لنا أن نتـوقف لكى نطرح على أنفـسنا هذا السؤال : « لم لم تكن مصر شائقة بما يكفى لكى يجعلها تُزار من أجل ذاتها ؟ » والإجابة (إن جاز أن تكون هذه إجابة) هى أن الشرق بأكمله

لم يكن قد صار ، بعد ، ذا تشويق كـاف - لا بالنسبة لانجلترا وحدها ، وإنما بالنسبة للعالم الغربى كله على وجـه العموم . من المحقق أن شهرته كانت قد راجت نتيجة لـ «ألف ليلة وليلة» التى ترجمت فى مطلع القرن الثامن عشر ، وأدت إلى ظهور كميـة كبيرة من الكتابات المتصلة بالشرق التى نطلق عليـهـا اسم «الحكايات الشرقـيـة» . غيـر أنه بالرغم من أن الحكاية الشرقيـة كانت شكلا شائعا من أشكال التـعبير أسهم فـيه حتى الدكتور جونسون بروايته «راسـيلاس» ؛ فإن هذا لا يعنى أن الشرق ذاته كان مشـهورا أو حتى شائقا فى حـد ذاته . إذ أننا نلاحظ أن كتاب هذه الحكايات الشـرقـية لم يعنوا كـثيـرا بأن يعرفـوا أو يسجلوا الشـرق على حقيقتـه ، وإنما كانوا معنيين به - أساسا - من حيث هو أرضيـة للتعبير عن أفكارهم الخلقية أو الهجائية أو الفلسفية . فالذى كان يشوقهم - فى حقيقة الأمر - هو الحكايات البسيطة التى يروونها ، أو المغزى الأخلاقى الذى يسـتخلصـونه . ولم يكن الشـرق ، طوال هذه المدة ، إلا وسـيلة لتلك الغاية .

ونحن نجـد هذا الضرب ذاته من الحـسـاسيـة لدى الرحالة القـلائل العارضين الذين زاروا مصر قبل الحـملة الفرنسية فى طريقهم إلى الهند أو داخل افريقيـا . لقد كانت مصر فى نظرهم وسـيلة إلى غاية - لا بمعنى أنهم لم يزوروها لأجل ذاتها فـحسب ، وإنما أيضا بمعنى أنهم أوضـحوا هذه الحقيقة فى موقفهم من مصر ، كما يتضح فى ملاحظاتهم .

وعندما نطالع هذه الملاحظات فإننا قلما نقع على وصف واحد للأرض أو للناس - لسبب واضح هوأن مصر لم تكن تثير اهتمام المراقب بما يكفى لتحقيق هذا الهدف . ربما تكون قد أمدته بمادة للتفلسف أوابتعثت فيه صورا وأحاسيس تتصل بالكتاب المقدس أو الآثار الكلاسيكية ، ولكنها لم تستحوذ على اهتمامه كغاية فى حد ذاتها .

والآن أشرح هذا مع الاستعانة بمثال أو مثالين . ونستطيع أن نبدأ بآثار مصر القديمة ومبانيها التى يلوح أن تأثيرها فى رحالة العصر كان مقصورا على الحقيقة الماثلة فى أنها استثارت فيهم سلسلة من التأملات الأخلاقية التى تدور كلها حول ذلك الموضوع الشائع ، موضوع غرور المجد الإنسانى . وهكذا نجد إليس إروين ، الذى مر بمصر فى طريق عودته من الهند فى ١٧٧٧ ، يكتب عند رؤيته الآثار [المصرية] قائلا إنها بمثابة « مدرسة يتعلم فيها الفخور الاتضاع ، والملحد الدين . . وبها من الارشادات أكثر مما بأحلام الفلاسفة أو دروس رجال الدين » . ويتسق هذا مع اتجاه مجموعة كبيرة من رحالة ذلك العصر ، ممن كانت جاذبية مصر بالنسبة لهم تتمثل فى قدرتها على ابتعاث أفكار أو صور أخلاقية تتصل بالماضى . وهكذا نجد أن مسافرة أخرى ، هى إلايزا فاى التى كانت فى طريقها إلى الهند عام ١٧٧٩ ، تكتب عند مشاهدتها الأهرام فتقول :

« . . قد كان بوسعى أن إخال نفسى قاطنة عالم مضى منذ زمن

بعيد . إذ من ذا الذى يستطيع أن يسرح البصر فى مبان أقيمت (دون إسراف فى عدد السنين) منذ ما يربو على ثلاثة آلاف سنة ، دون أن يخطو إلى الوراء فى الوجود ، ويعيش عبر أيام غبرت الآن وطواها النسيان كـ «حكاية تروى » » .

غير أنه إلى جانب مثل هذه التأملات فى الطبيعة العابرة للمجد الإنسانى ، كانت مصر تبعث فى مسافر تلك الأيام عاطفة دينية تشفى ، فى بعض الأحيان ، على النشوة . وهكذا نجد أن حجاب القدم الذى كان الرحالة ينظرون إلى البلاد من خلاله لم يعد يثير تأملات خلقية من النوع الذى أوردناه والذى كانت تستثيره المقابلة بين الماضى والحاضر ، وإنما أصبح يثير نغمة من الغبطة الخالصة . فالرحالة إلايزا فاى ، التى استشهدنا بكلامها ، تكتب من القاهرة فتقول :

« لقد كان المنظر حولى شائقا لجدته . وقد ازداد تشويقه عندما تأملت فى أنه البلد الذى بقى به بنو إسرائيل فترة من الزمن . ولقد قفزت إلى ذهنى تلك القصة الجميلة والتى لا مثيل لها ، إن جاز لى أن أقول ذلك : قصة يوسف وإخوته إذ رحت أمسح ببصرى هذه الضفاف التى لاذ بها البطريرك فى شيخوخته ، وشعرت بأنى فى حلم ، ولاحت لى ظروف كونى هنا بالغة الاد هاش » .

وكان هذا الشعور بالاستمتاع يغدو أكثر اتضاحا عندما تستثيره المطابقة بين قطع من الكتاب المقدس والمشاهد المحيطة بالمسافر وفى مثل

هذه المناسبة ، كتب فرانسيس كولنز عام ١٨٠١ ليقول إنه ربما «ما كان ليستمتع بالحضور والنعمة الإلهيين قدر ما استمتع بهما وهو منهمك فى عبادة الرب وتقديسه على رمال مصر » .

وبالنسبة لرحالة آخرين ينتمون لهذه الفترة كانت جاذبية مصر تكمن فى أمور أخرى ، وإن ظلت هذه الجاذبية لا تعود إلى مصر فى حد ذاتها ، وإنما من حيث صلتها بأشياء أخرى . فجورج بولدوين على سبيل المثال - وقد شغل منصب القنصل العام من ١٧٨٦ إلى ١٧٩٦ - يلوح مهتما بمصر بقدر ما تستطيع أن تكون ذات فائدة لانجلترا . وفى «ذكرياته» يقول :

« إننى لا أتردد فى القول بأننا نستطيع أن نعتمد على إرسال آلفى سفينة من سفن التجارة فى مصر إلى موانئ انجلترا كل عام . فهل ننسى ما كانته مصر ؟ لقد رأيتها ، يا سيدى ! » .

وكان هذا اتجاها نادرا فى تلك الأيام ، ولكنه لم يكن أندر من وجهة نظر جورج وليم براون الذى زار مصر عام ١٧٩٢ راميا إلى النفاذ منها إلى الحبشة . وإذ عجز عن المضى إلى ما وراء دارفور ، فقد ظل فى مصر ست سنوات عكف فيها على دراسة العربية وعادات الشعب [المصرى] وأخلاقه . وكانت نتيجة ذلك كتابا من كتب الرحلات ظهر فى لندن عام ١٧٩٩ وقالت عنه الصحف فى عصره إنه ما كان ينبغى أن يظهر . . وكان السبب فى ذلك هو أن طريقة الحياة الشرقية اجتذبت

بروان إلى الحد الذى فضّلها معه على طريقة الحياة الغربية . والكتاب دراسة لطريقتين فى الحياة ، تغطى عدة ميادين ، ولكنها تتضمن مبدأ كامنا هو الإيمان بتلقائية النشاط الإنسانى ، والحياة التى لا تغلها قيود الفنون والعلوم ، كما تتضمن - أولا وقبل كل شىء - الإيمان بأخوة البشر . ويعتقد بروان أن اليونان والأوربيين قد ارتكبوا خطأ كبيرا بدمغهم الشعوب الشرقية بميسم « المتبربرين» إذ عنده أن « البحث غير المتحيز يثبت أنهم يتأثرون بكل ما هو جدير بالإعجاب لدى الشعوب المهذبة ، وأن الجرائم يُنظر إليها بينهم كما ينظر إليها فى سائر الأمم ، وأنه بالرغم من أنهم قد يعبرون عن عواطفهم بطريقة مختلفة عن طريقتنا ، فإنها تنبع دائما من المنبع ذاته ، وتنصب على نفس الشىء » .

ومن الواضح أن هذا التفسير لطريقة الحياة الشرقية كان قائما على دراسة براون للمصريين . وعلى ذلك يجوز لنا أن نعده أول إمارة على الاهتمام بالبلاد لأجل ذاتها . ويجوز لنا أن نقول إن جاذبية مصر بدأت ، عند ذلك فقط ، تغدو أمرا مشعورا به .

٣) ملاحظات حول مفهوم د. هـ. لورنس للنموذج فى الرواية (١٩٦٤)

-١-

كان د. هـ. لورنس يرى أن ثمة ضربين من الروايات التى يكتبها سواه . ولـيس معنى ذلك أنه كـان يعد رواياته هى الأفـضل أو الأكـثر تفوقـا (وإن كان قد ظل يعـدها كذلك على الدوام) وإنما مـعناه أنه كان يعدها **مختلفة** . فهى تنجـز المهمة التى يجـمل بالرواية ، فى رأيه ، أن تقوم بها .

كـتب يقـول : « إن الرواية هى أعلى شكل من أشـكال التـعبـيـر الإنسانى توصلنا إليه . ولم ؟ لأنها عاجزة عن المطلق »[١] .

وهذا هو السبب فى أن الرواية قد اجتذبت لورنس ، فإنه - على حد قول الأستاذ ديفيد دتشز - كان يعـدها «بالغة الافتقار إلى التحدد ، بالغة الحرية ، بالغة الـقدرة على اختبار رؤية للحـياة دون أن تحصر نفـسها ، بجمود ، فى نطاقها»[٢] . وسائر الروايات لا تتفق وهذا المثل الأعلى فهى تتبع نموذجـا معينا من نماذج البناء ، ولهـذا كان يعدها مجـرد صور طبق

الأصل من بعضها بعضا[٣] ، وليس معنى هذا أنها متشابهة وإنما معناه أن النموذج الذى اتبعته قد قيد من حريتها ، وبالتالى جعلها غير قادرة إلا على معالجة ما هو مطلق .

ويقول الأستاذ ديتشز إن روائيا كبيرا كجيمز جويس ، الذى يتناول اللغة والحبكة على نحو واضح الجدة ، أقل تعرضا لأن يساء فهمه على نحو جذرى من د. هـ. لورنس الذى «بالرغم من تقليدية تقنيته الظاهرية ، ينتج فى حقيقة الأمر شيئا جديدا تماما »[٤] . وقد كتب جريام هف يقول : «عندما نصل إلى لورنس لا يمكننا أن نطيل الحديث عن التقنية ، أو قوى التمثيل ، أو حتى البصر الخلقى ، لأننا سرعان ما نكتشف أننا إنما نتعامل مع أفكار وحالات ذهنية لم نتبينها قط بوضوح إلى أن التقينا بها فى هذا السياق المحدد »[٥] . وهذا هو السبب فى أنه ليس من اليسير إدراج لورنس فى أى تصميم واضح لـ «الرواية الحديثة» سواء فى انجلترا أو فى أوربا لأنه «لا ينشق على موروث الرواية الإنجليزية ، السوسيولوجى أساسا [فحسب] ، وإنما لا يفعل أى شىء من أجل تطوير ذلك التعريف الجمالى لمعالم خطوط الرواية الذى يرتبط فى أذهاننا باسم هنرى جيمز »[٦] .

والحق أن لورنس يقف بمفرده لأن مفهومه للرواية مختلف ، وأكثر اختلافا على نحو جذرى عما قد كان الكثيرون على استعداد لأن يقروا به أو يدركوه . وقد لاحظ ناقد معاصر أن لورنس فى نقده لسواه من الكتاب

ظل محتفظا بهذا الشعور بوجود تضاد بين ضربين من الروايات[٧] .

وأحد الأسباب التى جعلته يجد **الضرب الآخر** على خطأ أن ذلك الضرب دائما ما يتناول شخصيات وعلى هذا فإنه يستبعد رواية إ. م. فورستر المسماة « طريق إلى الهند » بهذه الملاحظة : « إن التيارات التحتية للحياة أشد تشويقا مما يلوح منها لنا : وإن إ. م. ليرى الناس ، الناس ولا شىء غير الناس ، إلى حد الغثيان »[٨] . وفى مقالته المسماة «دراسة لتوماس هاردى » يكتب عن رواية «عودة ابن البلد » قائلاً :

«ما المادة الحقة للمأساة فى الكتاب ؟ إنها البطاح . إنها الأرض البدائية الأولية حيث تجيش الحياة الغريزية . . وهذا كشف دائم فى روايات هاردى : فثمة خلفية كبرى ، حيوية وحية ، أهم من الناس الذين يتحركون فى مقدمتها »[٩] .

وبعد ذلك بسنوات كتب فى مراجعة له لرواية جرتزيا دليدا المسماة « الأم » يقول : « غير أن تشويق الكتاب لا يكمن فى حبكته أو رسمه للشخوص ، وإنما فى تقديمه للحياة الغريزية المجردة »[١٠] . وما يعنيه لورنس بتقديم الحياة الغريزية المجردة قد تفسره لنا سطور قلائل من المقدمة التى كتبها أولدس هكسلى لطبعته لرسائل لورنس . يقول هكسلى : « كانت موهبة لورنس الخاصة والمميزة هى حساسية خارقة للمألوف إزاء ما سماه وردزورث «أنماط مجهولة من الكينونة » . لقد كان دائما على وعى حاد بلغز العالم ، وكان ذلك اللغز مقدسا دائماً بالنسبة له »[١١] .

وقد كان لـورنس ، مثل « يولسيز» تنسـون ، « لا يستطيع أن يكف عن السفـرقط » وطوال أسفـاره كان يكتب أيضا . وقـد استـخدم أغلب الأماكن التى زارها كـأجواء لرواياته ، والكثير من أسفـاره قد تمثل فى رواياته نفسها . والحق أن كثيرا من روايات لورنس ليست بالغة الاختلاف عن كتب الرحلات التى كـتبها ، لأن عنصر « المكان» يلعب فى كليـهما دورا مركزيا . وقد كتب الأستاذ مارك شورر عن د. هـ. لورنس يقول : «ليس ثمة كـاتب آخر حديث اجـتذب «المكان» خيـاله بمثل هذا القدر من المباشرة والعمق . بل أنه كـثيرا ما يغدو الشخصيـة الرئيسية عنده»[١٢] . غير أن حب المكان لم يكن وحده الذى جـعل لورنس يسند إليه مثل هذا الدور فى رواياته ، وإنما دعاه إلى ذلك مـا سماه «فسيـولوجية المادة» التى يعتـرف بأنها ظلت تجتـذبه على الدوام . وقد كتب يقـول فى رسالة إلى إدوارد جارنيت بتاريخ ٥ يونيه ١٩١٤ :

« إن الشـائق فى ضـحكة المرأة هو عين الشـائق فى طى جـزيئـات الصلب أو فعلها أثناء التسخين : فالإرادة الإنسانية ، ولتـسمها فسيولوجية . . . للمـادة هى التى تجتـذبنى . وإنى لآبه كـثيـرا لما **تشعر** به المـرأة بالمعنى العادى لهذه الكلمة . فهذا يفترض أن لها **أنا** تشعر بها . وإنما يعنينى فقط **كنه** المرأة وما هى عليـه ، لا إنسانيا وفـسيولوجيـا وماديا ، طبقـا لاستخـدام الكلمة . . ولا ينبغى عليك أن تـبحث فى رواياتى عن **الأنا** الثابتة القـديمة للشخصيـة ، فإن ثمة **أنا** آخر يغدو الفـرد ، طبقا لعمله ، أمرا لا يمكن التعرف عليه »[١٣] .

ومعنى ذلك أن الحياة الغريزية هى ما يقرر الأفعال الإنسانية بحيث أن تقديم الشخصيات الفردية بتلك الطريقة خليق أن يكون أمرا عقيما وتزييفا للواقع . وفى هذه الرسالة نفسها إلى جارنيت يقول لورنس : «إن ما هو طبيعى ولاإنسانى فى الإنسانية يشوقنى أكثر مما يشوقنى العنصر الإنسانى العتيق الذى يجعل المرء يتصور الشخصية فى تصميم خلقى معين ويجعلها متسقة »[١٤] . والحق أن اعتراض لورنس على التصميم الخلقى المعين الذى تتصور الشخصية فى نطاقه انما هو رفض للثبات والتحديد . لأن التحديد فى رأيه يعنى الموت ، والشخصية التى تفص على حسب نموذج لا يمكن أن تكون شخصية حية يقول فى مقالته المسماة « لماذا تهم الرواية ؟ » : « إذا أنا قلت عن نفسى : أنا هذا أو أنا ذاك ! - فحينذاك ، إن أصررت على ذلك القول ، أتحول إلى شىء غبى ثابت كعمود مصباح»[١٥] . ويمضى قائلاً : «وفى الرواية لا تستطيع الشخصيات أن تفعل شيئا عدا أن **تعيش** . ولئن ظلت صالحة طبقا لنموذج ، أو شريرة طبقا لنموذج ، أو حتى طيارة طبقا لنموذج ، فإنها تكف عن أن تكون حية ، وتسقط الرواية ميتة» [١٦] .

وإذا كان لورنس غير راضٍ عن الشخصية التى تُقص حسب نموذج فإنه لا يطيق صبرا عليها عندما تكون مشغولة بنفسها على نحو يستغرقها تماما . وفى مقالته المسماة «جراحة للرواية » يجد أن الغلطة الوحيدة التى

تشترك فيها الرواية الجادة والروايات الشعبية هى أن الشخصيات فيها واعية بذاتها .

كتب يقول : «أوقد شعرت بألم فى إصبع قدمى الصغير أو لم أشعر ؟ » هكذا تتساءل كل شخصية من شخصيات المستر جويس أو المس رتشاردسون أو مسيو بروست»[١٧] . ويصف الرواية الجادة بأنها «شيخوخة ناضجة قبل الأوان » والرواية الشعبية بأنها » مراهقة عاجزة عن أن تشب عن الطوق» لأن الشخصيات فى كلتيهما منغمسة فى كنه ذاتها .

ويقول لورنس إن السبيل الوحيد أمام الرواية لكى تخرج من هذا «النزو الواعى بذاته» هو أن تقدم لنا « مشاعر جديدة ، جديدة حقا . . . بدلا من أن تنوح على ما هو كائن أو ما كان ، أو ابتكار أحاسيس جديدة تسير على الخط القديم . عليها أن تشق لنفسها طريقا ، كفتحة فى جدار» [١٨] .

-٢-

فى مقالتيه المسميتين « لماذا تهم الرواية ؟ » و«الأخلاق والرواية» يصوغ لورانس آراءه الأساسية فى الرواية التى ربما كانت قادرة ، أكثر من أى شىء آخر ، على أن تفسر صيق صدره بـ **الضرب الآخر من الروايات** . وأول هذه الآراء هى أن الرواية إنما تعنى بخبرة الإنسان كاملة ، ولهذا كانت مهمة . إنها «كتاب الحياة» ، كما يسميها ، تؤثر

باكتمالها فى الإنسان الحى بأكمله . والروائى بهذا المعنى يعلو على القديس والعالم والفيلسوف والشاعر الذين هم أساتذة فى أجزاء من الإنسان ، ولكنهم ليسوا أساتذة فى الإنسان بأكمله . ويقول لورنس فى «لماذا تهم الرواية ؟» «إن الرواية هى كتاب الحياة اللامع الوحيد . والكتب ليست هى الحياة ، وإنما لا تعدو أن تكون اهتزازات فى الأثير . غير أن الرواية ، باعتبارها اهتزازا ، تستطيع أن تجعل الإنسان الحى بأكمله يرتعش وهذا أكثر مما يستطيع الشعر أو الفلسفة أو العلم أو هزة أى كتاب آخر أن يحدثه »(١٩) .

فالرواية هى وحدها التى لا تعجل بالنمو فى اتجاه واحد : ولهذا كانت متفوقة على غيرها . لأن أى اتجاه محدد إنما ينتهى بطريق مسدود ، أما الرواية فلا تفضى إلي شيء لأنه ليس ثمة شيء يُمضَى إليه . ويقول أولدس هكسلى عن **مذهب انعدام الوجهة الكونى** الذى يعزوه إلى لورنس :

« ليس ثمة وجهة . فالحياة والحب هما الحياة والحب ، وحزمة أزهار البنفسج هى حزمة أزهار البنفسج ، أما إقحام فكرة وجهة ما فخليق بأن يدمر كل شيء . عش ودع الآخرين يعيشون ، أحب ودع الآخرين يحبون ، ازدهر واذبل ، واتبع منحنى الطبيعة المستمر فى الجريان بلا وجهة »(٢٠) .

ومن الطبيعى ألا يكون فى مثل هذا التصميم للوجود موضع للمطلق

لان الأمر ليس مقصورا على أن كل الأشياء عديمة الوجهة ، وإنما هى فى حـالة تغيـر دائم أيضـا . والحق أن ما يدعـوه هكسلى **مذهب انعدام الوجهة الكونى** إنما هو **مذهب الحركة** الهيـراقليطى القديم . ويكرر علينا لورنس المرة تلو المرة ،فى مقالتيه السـالف ذكرهما ، أن كل الأشياء فى تغير ومن هنا لم يكن أى شىء حقيقيا **على نحو مطلق** .

يقـــول فى «لماذا تهـم الرواية؟» : « لايجـــمل بنا أن نتـطلب أى مطلقات أو مطلق . لنتخلص إلى الأبد من الاستـعمار الدميم الذى يمثله أى مطلق . فليس ثمـة خيـر مطلق وليس ثمة مـا هو صواب على نــحو مطلق . وإنما كل الأشيـاء تجرى وتتغيـر ، وحتى التغيـر ليس مطلقا . والأمر بأكمله إنما هو جمع غريب بين أجـزاء تلوح متنافرة فى مظهرها ، وتمضى الواحدة منها آخذة برقاب أخرى »[٢١] .

والحقيــقة على ذلك نسبيــة ، بل إن الحق هو أن الحقيقـة الوحيدة بالنسبة للإنسان هى أن يقيم علاقـة مكتملة بين نفسه والكون المحيط به . يقول لورنس فى «الأخلاق والرواية» : «وذاك هو سـبيلى لإنقاذ نفسى : بأن أقيم صلة خالصة بينى وبين شخص آخر ، بينى وبين سائر الناس ، بينى وبين أمة ، بـينى وبين جنس من الرجال ، بينى وبين الحـيوانات ، بينى وبين الأشجـار أو الزهور ، بينى وبين الأرض والسمـوات والشمس والنجوم ، بينى وبين القمر : علاقات خالصة لانهاية لها »[٢٢] . غير أن هذه العلاقـة فى حالة تغـير مسـتمـر ، لأننا إنما نكون علاقـات جديدة

باستمـرار . ومن هنا كانت أهمية الرواية . فهى تعـلو على الفلسفة ذات الأفكار الثابتـة وعلى العلم ذى القوانين لأن هذيـن الأمرين «يريدان طوال الوقت أن يصلبانا على هذه الشـجرة أو تلك»[٢٣] . غيـر أن كل ما فى الرواية نسبى لأن «كل شيء إنما يكون حقـا فى عصره ومكانه وظروفه ، ولكنه يغدو زائفا خـارج مكانه وعصره وظروفه»[٢٤] . وهذا هو السـبب فى أن لورنس يصـف الرواية بأنهـا « أعلـى أمـثلة الصـلات المـتـداخلة المستخفية التى اكتشفها الإنسان»[٢٥] . ذلك أنه تبعا لمذهب التـغير أو ما يدعوه ولتـرباتر **المبدأ النسبى** تـستطيع الرواية ، خيـرا من أى شـىء آخر ، أن تكشف لنا عن «قوس قزح المتغير لعلاقاتنا الحية »[٢٦] .

والروايـة تسـتطيع أن تساعدنا على أن نعـيش كما لايـستطيع شيء آخر ، لأن الرواية تعلو على الحـياة بأنها تكشـف لنا عن عـلاقات جديدة حية . والآن فـإن فى الحياة كثيرا من العـلاقات التى ليست حقيـقية لأن الشيء لا يغدو حيـاة لمجرد أن شخصا مـا يفعله . . وإنما هو لايعدو أن يكون وجودا . ويقول لورنس : « إنما نعنى بالحيـاة شيئا يلمع ، ويتسم بصفة البعد الرابع»[٢٧] . وهذا هو ما يعـوز الروايات الشعبـية التى تطبخ مادة بالية من العلاقات القديمة ، كمـا يعوز مصوراكروفاييل الذى لايعدو أن «يخلع أردية جديدة فخـيمة على علاقات سـبق لها أن جربت»[٢٨] . غيـر أنه عـندما يرسم فـان جوخ أزهار عبـاد الشمس فإنـه يفعـل شيـئا مختلفا . إنه «يـبين ، أو يحقق ، العلاقة الحية بين نفـسه كإنسان وزهرة

عباد الشمس كزهرة عباد شمس ، فى لحظة الزمن السريعة »[٢٩] . ورسمه لا يقدم لنا زهرة عباد الشمس نفسها ، وإنما رؤيته العصبية على اللمس تماما : وهى ثمرة زهرة عباد الشمس نفسها وفان جوخ نفسه . ويشرح لورنس الأمر بقوله : « إنها لا توجد إلا فى البعد الرابع الذى كثر الجدال حوله . . . أما فى الفضاء ذى الأبعاد فلا وجود لها »[٣٠] . ومعنى هذا أن الفن ، بكلمات ولتر باتر ، لا يتكون من « نسخ الحقيقة المجردة ، وإنما حس الفنان بها»[٣١] ومن الرؤية الداخلية التى يصفها لورنس بأنها «الصلة المكتملة بين الإنسان والكون المحيط به »[٣٢] .

ويقول لورنس : «إن مهمة الفن هى أن يكشف عن العلاقة بين الإنسان والكون المحيط به ، فى اللحظة الحية»[٣٣] . بيد أن «العلاقة بين جميع الأشياء » تتغير من يوم ليوم على شكل تسلل مستخف للتغير » . ويمضى لورنس قائلا : « ومن هنا فإن الفن الذى يبين أو يقيم علاقة أخرى كاملة سيظل جديدا إلى الأبد»[٣٤] . وتلك تقريبا هى نفس النتيجة التى انتهى إليها باتر عندما قرر أن الفن يمدنا بـ «انطباع لذىّ خاص فريد » لأن مادة الفن ليست هى الحقيقة المطلقة وإنما «الحقيقة بكل أشكالها المتنوعة التى لا حد لها كما يشكلها تفضيل الإنسان لهذا الشىء أو ذاك، بكل أشكاله المتنوعة التى لا حد لها . . . متصلة بالنفس ، وبشخصية محددة ، لها ما تفضله ، وبنزوعها وإرادتها »[٣٥] . ولئن كانت أوجه الشبه بين الكاتبين تومىء إلى شىء فإنها إنما تومىء إلى

قرابة من نوع معين تصل بينهما . لأنه لما كانا كلاهما قد انطلقا من نفس الفرض ، وهو أن الحقيقة نسبية ، فقد وجدا نفسيهما ملزمين بالانتهاء إلى نفس النتائج تقريباً[٣٦] . وليس من النادر ، على سبيل المثال ، أن نجد باتر ولورنس كليهما يقارنان بين الحياة والفن مادام موقفهما من هذين الأمرين مصطبغا على نحو قوى بـ**المبدأ النسبى** . فباتر إذ يخلص لرؤيته القائلة بأنه لا شيء مطلق ، يكتب في خاتمة كتابه «عصر النهضة» فيقول : « ليست ثمرة الخبرة ، وإنما الخبرة ذاتها ، هى الغاية»[٣٧] . وبالمثل فإن لورنس يقرر فى «الأخلاق والرواية» أن «**العلاقة ذاتها** هى المفتاح الحى المفضى إلى الحياة ، وليس ذلك المفتاح هو الرجل ولا المرأة لأن « العلاقة بين الرجل والمرأة ستظل تتغير إلى الأبد»[٣٨] . ووظيفة الفن بالنسبة لباتر هى أن يمدنا بعاطفة حقيقية «تشتعل دائما بلهب صلب أشبه بلهب الجوهرة » بمعنى أن العاطفة ستظل تبقينا أحياء حقا . ويقول لورنس : «أن تغدو حيا ، أن تغدو إنساناً حيا ، أن تغدو إنسانا حيا كاملا : ذاك هو بيت القصيد . وفى خير أحوالها تستطيع الرواية ، والرواية قبل أى شيء آخر ، أن تساعدك على تحقيق ذلك . فهى تستطيع أن تساعدك على ألا تكون رجلا ميتا فى حياته»[٣٩] . ولكى تكون الرواية قادرة على تحقيق ذلك ينبغى أن تكون فى خير أحوالها ، أى أن عليها أن تكشف عن علاقات حقيقية وحية . وحين تفعل ذلك فإنها تصير ، كما يقول لورنس ، «عملا أخلاقيا ، ولا يهم بعد ذلك ما تتكون منه هذه العلاقة »[٤٠] . غير أنه لكى تكون

الرواية عظيمة ينبغى أن تكون العلاقة فى حد ذاتها هى الغاية مثلما كانت الخبرة فى حد ذاتها هى الغاية بالنسبة لباتر . ويقول لورنس : « إذا كان الروائى يبجل العلاقة فى حد ذاتها فستكون روايته عظيمة »(٤١) .

وبهذا المعنى تكون الرواية معنية بخبرة الإنسان كاملة : وهى العلاقة بين الإنسان والكون المحيط به ، فى اللحظة الحية . وهذا هو السبب فى أنه لا يجمل بالرواية أن تتناول شخصية معينة أو انفعالا معينا كغاية فى حد ذاته ، لأن كلا من الشخصية والانفعال - شأنهما فى ذلك شأن أى شيء آخر - نسبى بالقياس إلى العلاقة فى حد ذاتها . ويكرر لورنس علينا : «إن العلاقة الخالصة ، والاتصال الخالص ، هما الشيء الوحيد المهم»(٤٢) . ولهذا كانت الرواية المعنية بالعلاقة فى حد ذاتها ولأجل ذاتها هى كتاب الحياة . لأن العلاقة المكتملة بين الإنسان وكونه هى الحياة نفسها ، واكتماله هو السبيل الوحيد للتأثير فى الإنسان الحى بأكمله . ويقول لورنس فى «لماذا تهم الرواية» : «إنى لأتطلب من مجموعى أن يرتعش بأكمله» . ويمضى قائلا : «وعلى قدر ما يمكن لهذا أن يتحقق من طريق الاتصال ، فإنه لا سبيل لتحققه إلا عندما توصّل رواية بأكملها نفسها لى . إنما إيسخولوس وهوميروس وشكسبير أرفع الروايات القديمة مرتبة ؛ فهم كل الأشياء لجميع البشر»(٤٣) .

-٣-

يقول لورنس فى «الأخلاق والرواية» : « فى كل مرة نناضل فيها من أجل إقامة علاقة جديدة مع أى إنسان أو أى شىء نجد أن هذه العلاقة معرضة لأن تحدث ألما على نحو ما . لأنها إنما تعنى النضال مع العلاقات القديمة وإحلال أخرى محلها ،وليس هذا بالأمر الباعث على البهجة قط . أضف إلى ذلك أن التأقلم بين الأشياء الحية على الأقل معناه أيضا القتال ، لأن كل جانب لابد حتما أن «يبحث عن مصلحته» عند الآخر ، وينكر ذلك عليه »[٤٤] .

ومعنى هذا أن العلاقة الجديد تتضمن على الدوام قتالا ومقاومة من كلا الجانبين . ولهذا كانت مؤلمة . بل أن الأعمال الفنية الجديدة ستظل تؤلم على الدوام مادام الفن معنيا بالكشف عن العلاقات الجديدة . ويقول لورنس : « لك أن تحكم على واقعيتها بالحقيقة الماثلة فى انها تثير لونا معينا من المقاومة ، ثم ترغم الناس - فى نهاية المطاف - على لون معين من التقبل »[٤٥]

وهكذا فإنه لكى تقيم علاقة جديدة ، كانت المقاومة محتومة . ذاك هو القانون . فهل يمكن أيضا أن يكون هو النموذج الخاص بالفن ؟ إن مجرد الصراع بين قوتين منفصلتين لا يكفى ، فى رأى لورنس ، لإمداد الأعمال الفنية بالنموذج أو لتحقيق الشكل الفنى . وهذا هوالسبب فى أن لورنس يجد المأساة الحديثة ضعيفة لأنها « فى تعديها على العرف

الاجتماعي قد جُعلت بحيث تجلب الدمار في أعقابها»[٤٦] . لأن دمار المرء بواسطة المجتمع معناه أن المرء قد فقد اكتماله وتحول إلى مخلوق اجتماعي . إن آن ويوستاسيا وتس ووكليم : كلهن مخلوقات اجتماعية ، وهذا هو السبب في أن «قضاء الإنسان هو الذي أودى بهن ، وليس قضاء أرواحهن» . وهاردي في أعماقه متعاطف مع الفرد ضد المجتمع ولكنه - شأنه في ذلك شأن تولستوي - لا يستطيع أن يمنع نفسه من اتخاذ الموقف المقابل . فلابد له من أن يقف بجانب العادي ضد الاستثناء ، بل لابد له - في حقيقة الأمر - من أن يقف ضد نفسه .

ويشرح لورنس ذلك بقوله : « وعلى ذلك فإنه يخلق فردا لا تثريب عليه ، إن قليلا أو كثيرا ، وإذ يجعله يبحث عن تحقيق ذاته - وذلك أعلى أهدافه - فإنه يبرزه وقد دمر بواسطة المجتمع ، أو بذلك الجزء من نفسه الذي يمثل المجتمع ، أو بأي تجسيد قريب للفكرة الوطنية . . ومهما يكن من أمر فإنه لكي يفعل ذلك لابد له أن يختار فردا فيه ضعف محقق ، أو ضرب معين من برود الطبع ، أو افتقار إلى المرونة ، أو ارتباط حتمي لا يُقهر بالمجتمع»[٤٧] . ذلك أنه ليس للمخلوق الاجتماعي حياة فردية خاصة به ، ووجوده المعنوي إنما يعتمد ، إن قليلا أو كثيرا ، على الأخلاق المتعارف عليها . وما دام الفرد لا يستطيع أن يسلخ نفسه عن المجتمع فإن صراعه معه - إن كان ثمة صراع على الإطلاق - سيكون مثيرا للشجن أكثر منه مأسويا .

وبينما يظل الإنسان إنسانا - قبل أن يسقط ويغدو فردا اجتماعيا - فإنه يشعر بنفسه ببراءة داخل الاتصال الأكبر للكون ، ولا يكون حينذاك منقسما أو مقصوصا . قد يقف الناس ضده ، وقد يعلو مد الحوادث ليجرفه معه ، ولكنه يظل على وفاق مع الاتصال الحى للكون ، ولا يمكن أن يجرف بعيدا عنه . . فبراءة الكائن الإنسانى وسذاجته الأساسيتان ، وإحساسه بأنه على وفاق مع الكون العظيم - اتصال المكان - الرفاق - الحياة - هى الشىء الحى فى الرجل العظيم ، وشعلة نووية صافية فى كل إنسان مازال محتفظا بحريته»[٤٨] .

غير أن الفرد الاجتماعى ليس بالحر ، فعلاقته بالكون قد رُسمت على نحو آلى ، بل تضاءلت - فى حقيقة الأمر - لتغدو مجرد مسئولية أمام رفاقه فى البشرية . والشعور الفردى لا يغدو ممكنا إلا عندما يكون ثمة اتصال « عندما يغدو **الأنا والأنت والهو** شيئا متصلا»[٤٩] . وهذا هو السبب فى انك لا تستطيع أن تنتج فنا أى كشفا عن الاتصال نفسه ، عندما لا يكون ثمة اتصال . والاتصال الحقيقى بين الإنسان والكون المحيط به متعذر التحقيق بالنسبة للمخلوقات الاجتماعية لأنها قد فقدت توحدها مع الكون . وأرجاعها ليست إزاء ما هو أساسى وحيوى وإنما إزاء ما هو مادى وتقليدى فقط . ومن هنا فإن الصراع - إن كان ثمة صراع على الاطلاق - سيكون خارجيا بمعنى أنه لن يدور بين القوانين الكامنة فى عين مادة حياتنا . وهو لا يمثل علاقة مكتملة بين الفرد والكون

لأن الرغبة والدافع عند الفرد قد انحدرا من الحقيقة التلقائية إلى الآلية الميكانيكية التى هى الحقيقة المادية .

ويقول لورنس فى « دراسة لتوماس هاردى» : « ثمة افتقار إلى الصرامة وتردد بين الحياة والرأى العام يهبط بروايات وسكس عن مرتبة المأساة الخالصة . فنحن لانجد فيها قوانين الكينونة الأبدية التى لا تتغير وهى تنتهك ، ولا تلك الحياة ذات الحيوية ، والقوى التى يتصارع بعضها مع بعض ، حتى لتؤدى إلى المأساة حتما ، وإن لم تؤد بالضرورة إلى الموت على النحو الذى نراه عند ايسخولوس العظيم . ففى وسكس يذعن الفرد لما هو فى رأيه العام الضحل ، وفى أعماقه العقد الإنسانى الذى نعيش بمقتضاه معا ، لكى نكون مجتمعا »[٥٠] .

وليس هذا هو الشأن مع أوديب أو أجاممنون أو أورست أو مكبث أو لير أو هملت فهم إنما دمرتهم أهوائهم الخاصة المتصارعة[٥١] . ويقول لورنس «إن الحدث إنما يجرى بين القوى الفردية الوحيدة العظيمة فى طبيعة الإنسان ، وليس بين ما يمليه المجتمع والأهواء الأصلية»[٥٢] . وعندما قتل مكبث دنكان قسمّ نفسه إلى جزئين متعادين وعلى هذا « لم يكن ثمة شىء خارج نفسه ، كما هو الحال مع كليم وتروى وتس أوجود» . ويرى لورنس أن أكثر ما فى عثار حظ جود إثارة للشجن هو فشله فى الالتحاق بجامعة أكسفورد .

غير أن الصراع بين قوتين متعارضتين داخل نفس الفرد لا يمكن أن

يتحقق إلا بتجاوز الأخلاقيات المتعارف عليها . من الحق ، كما يقول لورنس ، أن كل عمل فنى يرتبط بنظام أخلاقى من نوع ما ، ولكن الفنان – بخلاف الأخلاقى – ينبغى أن يسمح لشخصياته بالتحرك فى كل اتجاه . وليس بوسعه أن يصر على ذلك الجانب الأخلاقى المتمشى مع الخط المباشر للتطور فى عصره ، ويستبعد كل ما عداه . وينبغى عليه أن يخضع للنقد ، فى نطاق العمل الفنى ذاته ، النظام الأخلاقى الذى يرتبط به ، أو ميتافيزيقيته الخاصة . وينتهى لورنس إلى أنه « من هنا ينبع التناقض ، والصراع الضرورى لكل مفهوم مأسوى »(٥٣) .

❁ ❁ ❁

وعند كل الفنانين نجد أن هذا التناقض إنما يقوم بين القانون والحب ، بين الجسد والروح ، ولكن ما يحدد قيمة العمل الفنى هو درجة نقد ميتافيزيقيته . ويقول لورنس فى « دراسة لتوماس هاردى » :

« إن درجة إخضاع النظام الأخلاقى لأى عمل فنى ، أى ميتافيزيقيته ، لاختبار النقد ، فى نطاق العمل الفنى ، هى ما يحقق القيمة الباقية لذلك العمل وقدرته على الارضاء »(٥٤) .

وبمعنى آخر فإن ما يضفى القيمة على العمل الفنى هو الخط الذى يسير فيه الصراع وهو ، فى الواقع ، نموذج النقد الذى توضع الميتافيزيقية تحت محكه ، فى نطاق العمل الفنى ذاته . ذلك أنه عندما يتحدث لورنس عن ميتافيزيقية فإنه لا يعنى بها الفلسفة التى يجب أن تقرر فى

الرواية ، وإنما يعنى هيكلا بنائيا لنظرية فى الكينونة تكون متضمنة فى بناء الرواية .

« لأن الرواية عالم أصغر ، ولأن الإنسان فى نظرته إلى الكون ينبغى أن ينظر إليه على ضوء نظرية فإنه ينبغى أن يكون لكل رواية خلفية أو هيكل بنائى لنظرية فى الكينونة ، أو ميتافيزيقية ما . غير أن الميتافيزيقية ينبغى أن تخدم دائما الهدف الفنى الواقع وراء الهدف الواعى للفنان ، وإلا غدت الرواية رسالة »(٥٥) .

وليست الميتافيزيقية ذاتها ، وإنما النموذج الذى تتبعه ، هى ما يقرر ما إذا كان العمل الفنى عظيما أولا . لأن الميتافيزيقية تتألف دائما من صراع بين الحب والقانون ، ولكن نموذج الصراع يختلف من كاتب لآخر . وعلى ذلك فإن شكل روايات توماس هاردى هزيل لأنه هو نفسه ميتافيزيقى ردىء : يقول لورنس : «لا ينبغى للمرء أن ينظر إلى هاردى على أنه ميتافيزيقى ، ضعيف من هذه الناحية . وليس فى عمله ما هو أدعى للرثاء من مجهوداته الغليظة لدفع الأحداث إلى خط متمش مع نظريته فى الكينونة ، وإلى جعل الكارثة تحيق بمن يمثلون مبدأ الحب . وهو يفعل ذلك على نحو مسرف فى السواء ، ونتيجة لهذا المجهود فإن الشكل عنده مقيت إلى أبعد حد »(٥٦) . وفى سونبرن ، حيث نجد كل ضروب الاقرار بالجسد ، وحيث الحب ليس حبا وإنما هوى ، وهى جزء من القانون «يكاد الشعر يغدو إحساسا وليس خبرة أو اكتمالا»(٥٧) .

ولورنس ينظر إلى الأعمال الفنية ويحكم عليها دائما على أساس نموذج ميتافيزيقيتها – أى العلاقة بين مبدأ الحب ومبدأ القانون فيها . وعلى هذا فإن اسخولوس ممتاز لأننا نجد عنده القانون والحب فى صورة «الاثنين – فى واحد – بكل جلالهما . . .»(٥٨) على حين أن يوريبديز «بطموحه إلى الحب وما يكاد يشفى على أن يكون كراهية للقانون . . . أقل قدرة على الإرضاء»(٥٩) . ففى جوقات يوريبديز وحدها ، حيث الحب ذو علاقة حقيقية بالقانون ، نجد الإرضاء الكامل .

ويؤكد لورنس المرة تلو المرة أن الميتافيزيقية ذاتها ليست هى الأمر المهم ، وإنما المهم هو النموذج الذى تتخذه . لأن اهتمام لورنس بالتناقض بين الحب والقانون ، كما يتكشف فى مختلف الأعمال الفنية ، هو – فى حقيقة الأمر – اهتمام بالشكل الفنى . وعندما يكون ثمة ترجيح لكفة أحد هذين المبدأين يعانى الشكل من جراء ذلك كما هو الشأن فى حالة هاردى أو تولستوى أو يوريبديز أو سونبرن : لأن الشكل إنما يتألف من اتصال هذين المبدأين ، أو الاثنين – فى – واحد ، فى حالة صراع ينتهى بالتوفيق بينهما .

« إن الارتباط بميتافيزيقية لا يحقق بالضرورة شكلا فنيا . ومن المحقق أن التشبث المبالغ فيه بميتافيزيقية عادة ما يقضى على أى إمكانية لبلوغ شكل فنى . فالشكل الفنى كشف عن مبدأى الحب والقانون فى حالة صراع ، وإن يكن ينتهى بالتراضى : إنه حركة خالصة تناضل

ضد الروح ومع ذلك تتصالح معهـا ، وقوة نشطة تلاقى وتقهر - ولكنها مع ذلك لا تقهر - الجمود »[٦٠] .

وقد كان لورنس ينظر إلى الشكل على أساس الحركة أو على أساس حركـتين كل منهما تضـاد الأخرى ولكنها رغم ذلك تتـحد معهـا لأنها حركة اثنين - فى - واحد . وهذا نموذج لتطبيقه هذه الفكرة على الشعر :

« وإنه لمدهش جدا فى الشعر . أعنى هذا الإحـسـاس بوجود صراع متضمن فى تراضٍ :

لك التحية ، أيها الروح الطروب !

فأنت لم تكن طائرا قط

يا من تصب ، من السماء أو قربها ،

ملء قلبك

فى ألحان غنية من الفن التلقائى

فشلى هنا يريد أن يقـول إن القبرة روح خالص لا يحـصره شىء ، وحركـة خالصة . ولكن نفس عبـارة « فأنت لم تكن طائرا قط » فيـها اعتراف بأن القبـرة هى فى الواقع طائر ، وشىء عينىّ لحظىّ . ولو أن شلى كان قـد قال : « أنت لست بالطائر قط » لفـسد عليـه الأمر كله . ويريد شلى أن يقول إن الأغنية تنصب من السمـاء ، ولكنه يعترف بأنها قد تكون منصبة « من قربها» .

وهنا نجد عـلاقة كـاملة بين السمـاء والأرض ، والبيت الأخـير إنما يصور صوت القبرة فى غنائها ، والاثنين – فى – واحد الحقيقيين .

وإن مجـرد الارتباط بقـافيـة وإيقاع منتظم لإقـرار بالقانـون ، إقرار بالجسد ، بالكائـن وبمتطلبات الجسد ، واعتـراف بالسكون الإيجابى الحى الـذى هـو من الحياة بمثـابة نصـفهـا الآخر المختلف عن إرادة الحركـة الخالصة . وفى هـذه الاكتمال نجد أنهـما يتمثـلان فى مقاومة واستجابة العـريس والعروس وقـد اقتـرب كلاهمـا من صاحـبه ؛ وعلى هذا فـإن الاستجابة والمقاومة تغدوان أكثر ،هافة ، غير متميزتين ويزداد حظهما من ذلك فى فعل الاكتمال ، وفى حركة اثنين – فى – واحد لا يتميز أحدهما عن صاحبه ، وليـست حركة اثنين يقترب كلاهما من صـاحبه على نحو أخرق »[٦١] .

❁ ❁ ❁

وينبغى لمبدأى الحب والقانون أن يلتقيا دائما فى ظل شروط جديدة، وعلى ذلك ينبغى للشكل أن يكون مخـتلفا فى كل مرة . والحق أن لكل عمل فنـى شكله الخاص الذى لا صلة بينه وبين أى شكل آخـر ، فيـما يقول لورنس ، ويستطرد قائلاً : «عندما يدرس مصـور شاب أعمال أستاذ قديم لا يدرس فـيها الشكل لأن ذلك تجريد لا وجـود له .. وإنما يدرسه فى المحل الأول ليفهـم كيف أن ذلك الأستاذ العظيم القـديم قد عانى فى نفســه صراع الحب والقـانون ، ووفق بينهـما »[٦٢] . وبمعنى آخـر فـإنه

بالرغم من أن نموذج الحب والقانون اللذين فى حالة صراع ، وإن يكونا يتراخيان ، يتخذ أشكالا مختلفة باختلاف الاعمال الفنية ، فإن الشيء الذى ينبغى أن يستأثر باهتمامنا دائما هو النموذج لا الأشكال التى يؤدى إليها ، لأن هذه الأشكال مجردات لا وجود لها إلا من حيث أنها تكتشف عن النموذج .

والشكل الذى يتضمن التقنية والوعى بالذات أمر مقيت لدى لورنس. فقد كتب يقول : « إن الشكل المحدد آلى »[٦٣] . ومرة أخرى يقول : «لقد حقق مريمية أعلى كمس للشكل فى قصصه البليدة . . ولكنها أدبية ، مولعة ، على نحو يدعو للقنوط . وهذا أيضا هو الشأن مع أغلب قصص مورياسان . ولئن كان لـ «مدام بوفاري» شكل فإنما هو شكل مسطح»[٦٤] . وقد كتب عن رواياته يقول : «يريدوننى أن يكون لكتاباتى شكل ، ومعنى هذا أنهم يريدون منى أن أستخدم ذلك الشكل الضار ناتيء العظام الذى يستخدمونه ، وما أنا بفاعل »[٦٥] .

وقد كان لورنس - مثل كولودج وغيره من الرومانسيين - يؤمن بالشكل « العضوى » أو «المعبر» . غير أن مبدأ الشكل كنموذج فطرى يتسق مع مذهبه الفنى . وفى رسالة كتبها لإدوارد جارنيت بتاريخ ٥ يونيه ١٩١٤ يقول : «ومرة أخرى أقول : لا تبحث عن تطور الرواية لكى تتتبع تطور شخصيات معينة فيها : فالشخصيات تدخل فى نطاق شكل إيقاعى آخر مثلما يجرى المرء قوس قيثار عبر

صينية جميلة نثر الرمل على صفحتها برقة فيتخذ الرمل خطوطا غير معروفة»(٦٦) .

-٤-

كتب لورنس فى مقالته المسماة « دراسة لتوماس هاردى » .

«والآن فإن مبدأ القانون إنما يتمثل أقوى ما يتمثل فى المرأة ، ومبدأ الحب إنما يتمثل أقوى ما يتمثل فى الرجل . ففى كل مخلوق تتمثل الحركة وقانون التغير فى الذكر ، ويتمثل الثبات والمحافظة فى الأنثى . ففى المرأة يجد الرجل جذره وأساسه . وفى الرجل تجد المرأة قشرتها وازدهارها . . . فالرجل والمرأة تجسد للحب والقانون ، وهما جزءان يكمل أحدهما الآخر »(٦٧) .

وعندما يسوق لورنس مثالا آخر يقرر أن العلاقة العظمى بالنسبة للإنسانية ستكون دائما هى العلاقة بين الرجل والمرأة ، لأن هذه العلاقة - كما وصفها لورنس - هى « المفتاح الرئيس للحياة» . فالمبدأ الذكرى والمبدأ الأنثوى يوجدان فى الحياة كائنين - فى - واحد لأنه ليس فيهما من هو أعظم من صاحبه ، وعلى هذا النحو ينبغى أن يوجدا فى الفن .

إن إنجل كلير لم يتمكن من أن يقرب تس عندما اكتشف أنها قد لُوثت، وذلك لأنه كان يتصور أن العالم مكون من المبدأ الذكرى وحده .

ولم تكن لديه فكرة عن أن ثمة شيئاً اسمه المرأة ، أو الأنثى ، وهى مبدأ آخر حى عظيم يقف فى مواجهة مبدأه الذكرى»[٦٨]

ويرى لورنس أن صور تيرنر لاقوام لها تماما لأن تيرنر ركز كل اهتمامه على المبدأ الذكرى ، وهذا هو ما فعله بوتشللى أيضا . وكذلك فإن دارون جدير باللوم لأن فكرة التطور تتضمن القول بأنه قد كان ثمة مبدأ واحد عند الطرف الأقصى للزمن ، وأنه «يعبر الزمن بمفرده» .

« غير أنه ليس ثمة مبدأ واحد ، وإنما مبدآن يسافران دائما ليلتقيا ، وكل خطوة من خطى كليهما تقصّر المسافة التى بينهما . والمكان ، الذى أفزع هربرت سبنسر كل هذا الفزع ، أشبه بالعروس بالنسبة لنا . فصرخة الإنسان لا ترن فى الفراغ ، وإنما ترن للمرأة التى لا نعرفها »[٦٩] .

ومرة أخرى يقول لورنس لنا إن مأساة جودوسو إنما هى نتيجة زيادة نمو المبدأ الذكرى على حساب المبدأ الأنثوى . ويصر لورنس على أن «المفهومين العظيمين، مفهوم القانون.. والحب ليسا متباينين وعرضيين ، وإنما يكمل كل منهما الآخر . . إنهما اثنان - فى - واحد »[٧٠] .

غير أن هذه الازدواجية ليست قسمة ثنائية ، وإنما هى صراع ، لأن المبدأ الذكرى والمبدأ الأنثوى فى حالة صراع دائما ومع هذا فهما يتراضيان . ولو أن النصر كتب لأحدهما لكان معنى هذا هو موت الآخر - أى نهاية الحياة .

« وليس ثمة راحة ولا توقف عن الصراع . لأننا شيئان متقابلان إنما يوجدان بفضل تضادهما المتداخل . نحّ هذا التـقابل وسيحدث الانهيار ، والتصدع المفاجئ فى ظلمتنا الشاملة »[٧١] .

وفى مقـالة «الأخلاق والرواية» يحتج لورنس بأنـه لا ينبغى للروائى أن يركز اهتمامه على الشـخصية لأنه لا الرجل فى حد ذاته ولا المرأة فى حد ذاتها بالأمر المهم حقيقة . وبالمثل فإن مادة الرواية لا ينبغى أن تكون هى الحب أوالكراهية أو أى انفعال آخر ، لأنه ليس ثمة انفعال يعلو عما سواه أو يستحق أن يعاش من أجله هو وحده . ويخبرنا لورنس بأن «كل الانفعـالات إنما تنصب على إقامـة علاقة حـية بين كائن إنســانى وكائن إنسانى آخر»[٧٢] . ويحـتج لورنس بأنه إذا تـدخل الروائى من أجل أى عاطفة مـحددة فسيحـول ذلك بينه وبين إمكانية إقامة علاقـة خالصة وهى كل ما يهم . وحين يفعل ذلك يرتكب فعلا لا أخـلاقيا ، لأن الأخلاقية فى الرواية « هى عـدم الثبـات المرتعش للتـوازن» و «لا تكون الرواية لا أخلاقية لأن للروائى أى «مثلى أعلى» أو «هدف» مسيطر عليه»[٧٣] .

وبمعنى آخر فإن الرواية تكون أخلاقية لا بفضل الرسالة التى تنقلها وإنما بفضل النـموذج الذى يكشف عن العلاقـة بين الرجل والمرأة ، بين الحب والقـانون ، وهو نموذج صـراع متـضـمن داخل تراضٍ . وهذا هو الشأن مع كل عمل فنى . فشكسبير ووردزورث ورمبرانت وشلى وجوته عظماء لأنهم يكشفون عن الـقانون والحب فى حالة صراع ، وتراض رغم

ذلك . غير أنه عندما يكبح الصراع أولا يكون ثمة تراضٍ فإن النتيجة تكون تجريدا أو فنا ناقصا . ودوستويفسكى وهاردى وفلوبير يوقفوننا على الحب فى حالة صراع مع القانون غير أنه لما لم يكن ثمة تراضٍ فإن النتيجة هى الموت « بحيث لا تستمر الإنسانية طويلا فى تقبل النتائج التى انتهى إليها هؤلاء الكتاب » فيما يقول لورنس[٧٤] .

والاكتمال فى الحياة والفن على السواء إنما يعتمد على درجة تكامل نموذج العلاقة بين الرجل والمرأة . ويقول لورنس بلهجة النبوة : « . . . سوف يظهر فن يكون على معرفة بالنضال بين القانونين المتصارعين ، ويعرف الوفاق النهائى ، حيث الاثنان متساويان ، اثنان – فى – واحد ، كاملان . وهذا هو أعلى ضروب الفن التى مازال أمامنا أن نمارسها . لقد حاوله بعض الرجال وتركوا لنا نتائج مجهوداتهم . ولكن بقى أن تؤدى أداء كاملا .

غير أنه عندما تتماسك أيدى الاثنين لمدة لحظة ، الذكر والأنثى ، يتماسكان بالأيدى ويغدوان شيئا واحدا ، تتطاير زهرة الخشخاش ، الخشخاش الطروب ، لتزدهر مرة أخرى : وعندما يحيط كلاهما صاحبه بذراعيه فإن ضوء القمر يجرى ويصطدم بالظل ، وعندما يدفعان كلاهما بشعرهما إلى الوراء فإن جميع القبرات تصدح بالغناء ، وعندما يقبل كل منهما صاحبه فى فمه ، يسمع نطق إنسانى جميل مرة أخرى – وهكذا تجرى الأمور»[٧٥] .

وقد ظل لورنس فى نقده الفنى يعبر على نحو مطرد عن الرأى القائل بأن الشكل الفنى إنما يتألف من الكشف عن مبدأى الحب والقانون فى حالة صراع وتراض رغم ذلك . وعلى ذلك فإنه فى رسوم رفاييل ، حيث سياق الحب مكبوت ، « نرى ما هو معمارى ثابت ينمو إلى الأمام ويغدو هندسيا : إنه لإنكار أو رفض لكل حركة »[٧٦] وفى «كورجيو» حيث الذكر يرتد بالأنثى إلى لا شيء « يوجد اهتزاز وحركة أكثر فأكثر ، وسكون ومركزية أقل فأقل »[٧٧] .

غير أن الأثر الجمالى لا يتحقق إلا عندما تكتمل العلاقة بين الرجل والمرأة ، أى عندما تبلغ نموذجها المثالى .

« عندما يكون ثمة أى اتحاد بين الذكر والأنثى فإن التجريد لا يغدو غاية : وإنما يستخدم المجرد فى الموضع المناسب كوسيلة لتحقيق اتحاد حقيقى . وهدف الدافع الذكرى هو إعلان الحركة ، الحركة اللانهائية ، والتنوع اللانهائى ، والتغير اللانهائى . أما هدف الدافع الأنثوى فهو إعلان الواحدية اللانهائية والثبات اللانهائى . وعندما يعمل هذان الاثنان معا ، كما هو الواجب فى الحياة ، يكون ذلك أشبه بحركة ازدواجية ، مركزية جاذبة بالنسبة للذكر ، تطير إلى الخارج مبتعدة عن المركز ، وخارجة عن التذبذب اللانهائى ، ومركزية طاردة بالنسبة للأنثى تطير نحو المركز الأبدى للسكون . والجمع بين هاتين الحركتين ينتج كمية مرضية من الحركة والثبات فى آن واحد »[٧٨] .

هوامش

١) أوردها ديفيد ديتشز فى كتابه « الرواية والعالم الحديث » كمبردج ١٩٦٠ ، ص ١٤٠ .

٢) ديتشز : المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

٣) كتب لورنس فى رسالة إلى ج. ب . بينكر بتاريخ ١٦ ديسمبر ١٩١٥ : «قل لأرنولد بنيت إن كل قواعد البناء لا تصلح إلا للروايات التى هى نسخ طبق الأصل من غيرها » . « رسائل د. هـ. لورنس » حررها وقدم لها أولدس هكسلى ، لندن ١٩٥٩ ، ص ٢٩٥ .

٤) ديتشز : المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

٥) جريام هف : الشمس المظلمة . لندن ١٩٥٩ ، ص ٤ .

٦) انظر ديتشز : فى مصدره السابق ذكره ، ص ١٣٩ . وهف : فى مصدره السابق ذكره ، ص ٣ .

٧) هربرت ليندنبرجر : « لورنس والموروث الرومانسى » فى كتاب « متفرقات من د.هـ. لورنس» تحرير هارى ت . مور ، لندن ١٩٦١ ، ص ٣٢٩ .

٨) رسالة إلى مارتن سيكر بتاريخ ٢٣ يوليو ١٩٢٤ ، «رسائل د.هـ. لورنس» نفس المصدر ، ص ٦٠٥ .

٩) دراسة لتوماس هاردى » فى «العنقاء : مقالات د. هـ. لورنس منشورة بعد وفاته» حررها وقدم لها إدوارد د. ماكدونالد لندن ١٩٦١ ، ص ٤١٥

١٠) «الأم» تأليف جراتزيا دليدا . «العنقاء» . نفس المصدر، ص ٢٦٥ .

١١) «رسائل د. هـ. لورنس» نفس المصدر ، ص ١١ ، ١٢ من المقدمة .

١٢) «لورنس وروح المكان» بقلم مارك شورر ، فى كتاب «متفرقات من د. هـ. لورنس» ، نفس المصدر ، ص ٢٨٢ .

١٣) «رسائل د. هـ. لورنس» : نفس المصدر ، ص ٢٢ .

١٤) المصدر السابق ، ص ٢١ .

١٥) «لماذا تهم الرواية؟ » فى كتاب «العنقاء»، نفس المصدر ، ص ٥٣٧ .

١٦) المصدر السابق .

١٧) «جراحة للرواية – أو قنبلة » فى كتاب «العنقاء» ، المصدر السابق ، ص ٥١٧ .

١٨) المصدر السابق ، ص ٥٢٠

١٩) «لماذا تهم الرواية؟ » فى كتاب «العنقاء»، نفس المصدر ، ص ٥٣٥ .

٢٠) «رسائل د. هـ. ل. » نفس المصدر ، ص ١٨ .

٢١) «لماذا تهم الرواية؟ » فى كتاب «العنقاء»، نفس المصدر ص ٥٣٦ .

٢٢) «الأخلاق والرواية» فى كتاب «العنقاء» ص٥٢٨ .

٢٣) المصدر السابق .

٢٤) المصدر السابق .

٢٥) المصدر السابق .

٢٦) «الأخلاق والرواية» فى كتاب «العنقاء» ص ٥٣٢ .

٢٧) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ .

٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٣٠

٢٩) المصدر السابق ، ص ٥٢٧ .

٣٠) المصدر السابق .

٣١) ولتر پاتر «مقالات فى التقويم والتذوق» لندن ١٨٨٩ ، ص ٦ .

٣٢) «الأخلاق والرواية» فى كتاب «العنقاء» ص ٥٢٧ .

٣٣) المصدر السابق .

٣٤) المصدر السابق .

٣٥) «مقالات فى التقويم والتذوق» نفس المصدر ، ص ٧ .

٣٦) انظر «ملاحظات حول النظرية الجمـالية عند ولتر پاتر» : ر. رشدى ، القاهرة ١٩٦٤ .

٣٧) «عصر النهضة» ، مكتبة فونتانا ، ص ٢٢٢ .

٣٨) «الأخلاق والرواية» فى كتاب «العنقاء» ، ص ٥٣١ .

٣٩) «لماذا تهم الرواية؟ » فى كتاب «العنقاء»، نفس المصدر ص ٥٣٠ .

٤٠) «الأخلاق والرواية» فى كتاب «العنقاء» ص ٥٣٠ .

٤١) المصدر السابق .

٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ .

٤٣) «لماذا تهم الرواية؟ » فى كتاب «العنقاء»، نفس المصدر ص ٥٣٦ .

٤٤) «الأخلاق والرواية » فى كتاب «العنقاء» ص ٥٣٠ .

٤٥) المصدر السابق ، ص ٥٣١ .

٤٦) «دراسة لتوماس هاردى» فى كتاب «العنقاء» ص ٤٢٠ .

٤٧) «نقد أدبى مختـار» بقلم د. هـ. لورنس ، تحرير أنتونى بيل ، لندن ١٩٥٥ ، ص ١٨٣ .

٤٨) «جون جولزوردى » فى كتاب « العنقاء » ص ٥٤٠ .

٤٩) «الوعى الفردى فى مقابل الوعى الاجتماعى » فى كتاب «العنقاء» ص ٧٢٦ .

٥٠) «نقد أدبى مختار» ، نفس المصدر ، ص ١٨٤ – ١٨٥ .

٥١) قد لايكون من فضول القول أن نوضح أن مفهوم لورنس للرواية يتضمن الأشكال التى من قبيل الدراما والملحمة . انظر : «نقد أدبى مختار» ص ١٠٥ .

٥٢) «نقد أدبى مختار» ص ١٨٤ .

٥٣) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .

٥٤) «دراسة لتوماس هاردى» فى كتاب «العنقاء» ص ٤٧٦ .

٥٥) المصدر السابق ، ص ٤٧٩ .

٥٦) المصدر السابق ، ص ٤٨٠ .

٥٧) المصدر السابق ، ص ٤٧٨ .

٥٨) «نقد أدبى مختار» ، ص ١٨٥ .

٥٩) المصدر السابق .

٦٠) «دراسة لتوماس هاردى » فى كتاب «العنقاء» ص ٤٧٧ .

٦١) المصدر السابق ، ص ٤٧٨ .

٦٢) «نقد أدبى مختار» ص ١٨٦ .

٦٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

٦٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

٦٥) «رسائل د. هـ. لورنس» ص ١٧ .

٦٦) المصدر السابق ، ص ١٩٩ .

٦٧) «دراسة لتوماس هاردى» فى كتاب «العنقاء» ص ٥١٤ .

٦٨) «نقد أدبى مختار» ص ١٩٤ .

٦٩) المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

٧٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

٧١) «تأملات فى موت شيهم» لندن ١٩٣٤ ، ص ٦ .

٧٢) «نقد أدبى مختار» ص ١١٠ .

٧٣) المصدر السابق .

٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

٧٥) «دراسة لتوماس هاردى» فى كتاب « العنقاء » ص ٥١٥ .

٧٦) المصدر السابق فى كتاب «العنقاء» ص ٤٥٧ .

٧٧) المصدر السابق فى كتاب «العنقاء» ، ص ٤٥٦ .

٧٨) المصدر السابق فى كتاب «العنقاء ص ٤٥٧ .

ببليوجرافيا مختارة

١- د. هـ. لورنس:

١) فانتازيا اللاوعى . لندن ١٩٢٣ .

٢) دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى . لندن ١٩٢٤ .

٣) تأملات فى موت شيهم . فيلادلفيا ١٩٢٥ .

٤) مقالات متنوعة . لندن ١٩٣٠ .

٥) العنقاء : مقالات د. هـ. لورنس منشورة بعد وفاته . حررها وقدم لها إدوارد د. ماكدونالد . لندن ١٩٣٦ ، ١٩٦١ .

٦) رسائل د. هـ. لورنس . حررها وقدم لها أولدس هكسلى . لندن ١٩٣٢ ، ١٩٣٤ ، ١٩٥٦ .

٧) نقد أدبى مختار . تحرير أنتونى بيل . لندن ١٩٥٦ .

٢- عن د. هـ. لورنس:

٨) إليوت (ت. س.) وراء آلهة غريبة . لندن ١٩٣٤ .

٩) جريجورى (هوارس) د. هـ. لورنس : حاج الرؤيا . نيويورك ١٩٣٣ ، ١٩٥٧ .

١٠) مور (هارى ت .) (محرراً) متفرقات من د. هـ. لورنس . لندن ١٩٦١ .

١١) هف (جريام) الشمس المظلمة . لندن ١٩٥٦ .
١٢) ديتشـز (ديفيد) الرواية والعـالم الحديث (طبعـة منقحة) . كمـبردج ١٩٦٠ .
١٣) كتـل (أرنولد) مدخل إلى الرواية الانجليـزية (الجزء الثـانى) . لندن ١٩٥٣ .
١٤) لورنس (فـريدا) ليس أنا ، وإنما الريح . سـانتافى ، نـيومكسـيكو ١٩٣٤ .
١٥) ليفيز (ف. ر.) د. هـ لورنس . كمبردج ١٩٣٠ .
١٦) ———————— د. هـ. لورنس روائيا ، لندن ١٩٥٥ .
١٧) مور (هارى ت .) حياة د. هـ. لورنس وأعماله، نيويورك ١٩٥٠ .
١٨) ————————— القلب الذكى . نيويورك ١٩٥٤ .
١٩) ———————— (محررا بالاشـتراك مع فردريك ج . هوفـمان) ما حققه د. هـ. لورنس . نورمان ، أوكلاهوما ١٩٥٣ .
٢٠) مرى (ج . ميدلتون) ابن المرأة ١٩٣١ .
٢١) ———————— ذكريات عن د. هـ. لورنس. لندن ١٩٥٣ .
٢٢) پوتر (ستفن) د. هـ. لورنس : دراسة أولى . لندن ١٩٣٠ .
٢٣) وست (أنتونى) د. هـ. لورنس ، لندن ١٩٥٠ .
٢٤) وست (ربيكا) د. هـ. لورنس . لندن ١٩٣٠ .

٤) اللاروائى : الحب فى حياتى

كان نشر رواية «الحب فى حياتى» للدكتور رشاد رشدى (مطبوعات الجديد فبراير سنة ١٩٧٤) مفاجأة لكثير من القراء . ذلك أن المؤلف قد ظل دائما يتحدث عن فن الرواية بتحفظات قوية ، مرتئيا أنه ليس بالفن الخالص ، كالشعر مثلا أو الموسيقى وأن الحدود تذوب فيه بين الفن والحياة ، بينما هو حريص على التمييز بين هذين الأمرين . غير أن الغرابة تزول حين ندرك أن هذه الرواية - أو بالأحرى اللارواية - تحطم الكثير من التقاليد الروائية القديمة وأنها - بالتالى - أقرب إلى قصيدة مطولة أو إلى استعارة درامية ممتدة .

وتدل اللارواية على أن رشاد رشدى من كتابنا القلائل الذين توافر لهم من الثقافة الفنية مايمكنهم من أن يكونوا واعين فى خلقهم ، وأن يصلوا إلى تحقيق التوازن الصعب بين الصنعة والإلهام ، الشعور واللاشعور . وفى غمرة الأعمال الهلامية عديمة الشكل التى يخرج علينا بها كتابنا لا يملك المرء إلا أن يتنفس الصعداء حين يجد فى النهاية كاتبا ينتج أعمالا ذات شكل لا نقول إنه يتطابق مع المضمون - فهذا مفهوم

قاصـر - وإنما نقول إنه لا يوجـد فيـه أصلا شكل ومـضـمـون لأن كلا الأمرين واحد لم يخرج أحدهما إلى الـوجود قبل الآخر حتى يحاول هذا أن يلحق بـه ويتـوحـد معـه . إن «الحب فى حيـاتى» كـائن عضـوى كـالشجـرة . ومـن ذا الذى يستطيـع أن يفصل فـى الشـجرة بين الجـذر والساق ، بين الورق والـعصارة ، أو - بعـبارة الشاعـر الإيرلندى وليم بتلر ييتس - بين الراقصة والرقصة ؟

تجربة غنية :

«الحب فى حياتى » لا رواية بمعنى أنها تزيل الفواصل بين الشخوص والأزمنة والأمكنة . ويستخدم الكاتب براعـته التكنيكية - التى لا يختلف عليها اثنان - فى تصوير تجربة غنيـة تنبسط على رقعة واسعة . واللارواية - بأسلوبها القائم على تداعى الأفكار - تنتـمى إلى ما يعرف برواية «تيار الشعـور» وتستخدم الأسلوب الانطـباعى ، كما تـتـعدد مستـويات الحدث وتشف الكلمات وترق حـتى لتعلو إلى مسـتوى الشعـر . كما تستـخدم أسلوب المونتاج السينمائى من قطع ووصل وارتداد إلى الخلف .

واللارواية كما يدل عنوانها الفرعى : رحلة قطار مسرحها قطار يركبه البطل حامد - وهو رسام درس الفن فى لندن وإن ظلت مصر تعيش دائما بين جوانحـه - عائدا إلى حـبيـبته بهـية فى القـاهرة . يحطم البطل فى ذكرياته قيود الزمان والمكان والشخصيـة ، ويخلق عالما تخيليا تنمحى فيه الحدود بين الماضى والحاضر ، الشرق والغرب ، هذه المحبوبة أو تلك .

وتتوزع أحداث الرواية ما بين القاهرة والجيزة (شوارع الروضة الضيقة - شاطىء النيل - سفح الهرم - تحت ظلال النخيل - مشارف صحراء مصر الجديدة) وشوارع الاسكندرية الفسيحة وشاطىء ميامى ، ولندن (قاعة الاحتفالات الكبرى على ضفاف التيمز - أحد المقاهى الصغيرة جوار المتحف البريطانى - متحف الشمع - حدائق هايد بارك) والنرويج كما أن جميع الشخصيات الأنثوية تذوب فى كائن واحد : فيولاند الفرنسية ، ومونيكا الايرلندية ، والفتاة الإيطالية فى القطار إلى سويسرا ، ودولوريس السويسرية . وناتاليا الروسية ، ولولا فتاة الجيشا اليابانية ، وايريس الانجليزية ، وبربى النرويجية ، ومارخا الهولندية هن فى الحقيقة امرأة واحدة . وليس الفرق كبيرا بين عايدة ومنى قريبة حامد . وعلى رأس هؤلاء النساء جميعا تقف بهية : الحب الحقيقى فى حياة حامد ، ورمز الوطن فى الوقت ذاته . والأمر كذلك مع الرجال : فرامز الذى لم يولد بعد هو حامد . وحسن وفؤاد وعلى ومصطفى كلهم يمكن أن يكونوا القبطان أو البحار أو الحمال الذى التقى به حامد . وهناك شخصيات هامشية مثل موريس خطيب ايريس ، وكرستينى أختها . بل أكثر من ذلك : إن شخصيات الرجال والنساء تندمج فى كائن واحد - مثل العراف الاغريقى تايرزياس الذى كان رجلا وامرأة فى آن واحد .

أو كما تقول بهية لحامد : «أنت أنا يا حبيبى . انظر إلى وجهى ترى [كذا] نفسك » .

إشارات موسيقية :

وفى اللارواية إشارات إلى ثلاثة موسيقيين : باخ وبتهوفن وبرامز ، مما يشهد بثقافة مؤلفها الأذنية الرفيعة . والواقع أن بعض عناصر البناء الموسيقى ماثلة فى هذا العمل ، كذلك اللحن المتردد (لايتموتيف) الذى يتكرر فى كثير من الأجزاء : واستمر القطار فى سيره .. أية مسافة قطعها .. كم من الزمن مر .. لا أعرف .. أعرف فقط أنه نفس القطار ونفس الزمن . ولهذا التكرار وظيفة فنية يعرفها عشاق الموسيقى الكلاسيكية كما يعرفها قراء الشعر .

وتمتزج فى اللارواية أصداء من الأدب العالمى ومن التراث الفلكلورى المصرى ومن الأدب العربى . فهناك إشارات إلى قصائد ت. س. إليوت (الرجال الجوف - الأرض الخراب - أربعاء الرماد - الروح الصغيرة - أربع رباعيات) ومسرحيتى (سوينى فى نزاله) و (اجتماع شمل الأسرة) وإشارات إلى وردزورث (قصيدة المرأة الكاملة) وشلى وكيتس ، ولوى ماكنيس (قصيدة صلاة قبل الميلاد) وو . هـ. أودن (قصيدة «رفع العقيرة بالصياح عقيم») وشكسبير (مسرحية هملت - بعض السوناتات) وولتر چيمز تيرنر (قصيدة تأمل) وتشيكوف (مسرحية النورس أو الطائر البحرى) وتنسى وليمز (مسرحية معرض الحيوانات الزجاجية) ومسخ الكائنات لأوفيد (خاصة قصة بيجماليون وجالاتيا التى عالجها

برنارد شـو وتوفيق الحكيم وغيرهما) ورواية «الباب المفتوح» للدكتورة لطيفة الزيات .

ومن ألف ليلة وليلة - ذلك المنبع الثرى - والتراث الفلكلورى استوحى رشاد رشدى قصة على بن البكار وحبيبته شمس النهار ، والأمير الذي اكتشف خيانة الخونة فسحروه نصف إنسان ونصف حجر ، وأنس الوجود ، والغول والشاطر حسن ، والأميرة التى سحروا حبيبها فأصبح حجر زمرد فى قاع بحيرة عميقة لا ماء بها .

وهناك فانتازيا صينية مروعة عن ثلاثى الزوج والزوجة والعشيق ، وأسطورة أخرى صينية عن فتاة أراد أهلها أن يزوجوها من غير حبيبها ، وإشارة إلى جمع إيزيس لأشلاء أوزيريس ، كما أن ثمة ما يذكرنا بمعجزات السيد المسيح فى مثل قوله : « ما هى المعجزة سوى أن يوجد ما لم يكن فى الامكان وجوده من قبل ؟ أن يشفى المرضى .. أن يبعث الموتى .. أن يتفجر الماء من الصخر .. وكل هذا فجأة وفى لحظة » .

وأغلب هذه الاشارات شعورى ومقصود ولكن بعضها الآخر مما ترسب فى ذاكرة المؤلف ولاواعيته بعد خبرة طويلة بالأدب وتدريسه . ولاشك فى أن فهم هذه الإشارات يتطلب ثقافة عميقة من جانب القارىء ولكن لاشك أيضا فى أن اللارواية متعددة المستويات ، بحيث يمكن أن

يفهمها القارئ العادى . أو كما يقول إدجار آلان پو : ينبغى أن يشتمل العمل الفنى داخل ذاته على كل ما هو لازم لفهمه .

نبعث من جديد:

وتزخر اللارواية بالتأملات العميقة كما فى قول بهية : «أليست هذه حكمة الموت ؟ أن نبعث من جديد أجمل وأكمل مما كنا ؟ » والواقع أن خيط البعث أو الميلاد الجديد لا ينفصل فى أعمال رشاد رشدى عن دراما البحث عن الذات ، وهو التتويج للجهود التى تبذلها شخصياته الخيرة من أجل استعادة كينونتها .

وتنمى اللارواية خيوطا من أعمال رشاد رشدى السابقة . فالفقرة التى مطلعها : « آمى وطفولتى وبلدتنا الصغيرة وبيتنا على شريط السكة الحديد والانجليز ببنادقهم ووجوههم الحمراء يجوبون الطرقات » تذكرنا بإحدى قصصه القصيرة فى مجموعة «عربة الحريم» . وصدمة حامد حين رأى فنانا يسرق صور رسامين أجانب ويضع هو عليها إمضاءه ، ومع ذلك ينال الجائزة ، تذكرنا بتصدى فريد للجنة المهندسين التى ترى أن العوامات «فسدانة وموش فسدانة» فى آن واحد (مسرحية رحلة خارج السور) (فالكاتب ذو ضمير اجتماعى يقظ ، وهذا البعد الاجتماعى فى عمله لا ينفصل عن اهتمامه بالعلاقات الشخصية بين الأفراد) . والجارية التى تباع ولكنها تريد العودة إلى صاحبها الأول لها ما يوازيها فى إحدى مسرحيات رشاد رشدى ذات الخلفية التاريخية .

اتساق داخلى :

ومن أهم خيوط اللارواية أيضـا - وهذا ملمح بارز فى تفكير المؤلف - أن العـزلة قـدر الإنسـان إلا إذا روى حـياته بالحب . أو كـما يقـول حامد : «الحـقيقة ! نحـن لا نعـرف الحـقيقة ولا يمكـن أن نـعرفها . نحـن نعـرف فـقط ما يـريد الآخرون أن نعـرفه ولكن مـا بداخلنا مـا بداخلهم سيظل إلى الأبـد صنـدوقا مـغلقا لا نسـتطيع أن نرى مـا يحتـويه . . هذه هى الحقيقة . . لا نعرفها . . مأساة الإنسان . . عليه أن يعيشها » .

وهذا التـردد للخيوط له دلالـته على ما يتـمتع به عـمل المؤلف من استـمرار فكرى واتساق داخلى . إن لـغيره من الكتـاب نجاحات جـزئية ولكنها - بمعنى من المعانى - رمية من غـير رام لأنه ليس وراءها شخصية فنية مـتكاملة تعرف عم تصـدر . أما فى أعمـال رشاد رشـدى فنجد نموا متـصلا من البـداية إلى النهاية ، وهى بهـذا المعنى ذات قالب أكـبر من القالب الذى يمثله أى عمل مفرد .

ومما يؤكد هذا أن رواية «الرجل والجبل» التى نشرها رشاد رشدى فى «الجـديد» تبلور كل هـذه الخيـوط إنها عـمل فـريـد من نوعه فى حـقلنا الروائى . فكمـا استـكشف رشـاد رشـدى آفاق اللارواية فى «الحب فى حياتى» نراه هنا يستكشف ذلك الشكل الأدبى المعروف باسم الأنجورية أو

القصـة الرمزية ، كـما فى رواية «رحلة الحـاج» للكاتب الانجليـزى جون بنيان ، أو فى قصص فرانز كافكا (القضـية ، القصر ، إلخ ..) مما يؤذن بمرحلة جديدة فى فـن رشاد رشـدى ، يتجاوز فيها أبعـاد الفرد والمجتمع إلى أبعاد فلسفية كـوضع الإنسان فى الكون ، وبحثه عن إيمان ، ومشكلة الخير والشر .

٥) فن كتابة المسرحية

«يمكن القول بأن النقد بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبله» - هكذا يكتب محمد سلماوى - الكاتب المسرحى ورئيس تحرير جريدة «أهرام إيبيدو» والحوارى النابغ لرشاد رشدى - فى مقدمته لكتاب «فن كتابة المسرحية» الذى صدرت طبعته الأولى عن دار «ألف» للنشر فى ١٩٨٥ ، وهاهى ذى الطبعة الثانية منه تصدر فى ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

يضم الكتاب ثلاثة أقسام هى : أصول الكتابة المسرحية ، المسرح العالمى ، المسرح المصرى ، ففى القسم الأول نجد مقالات تحمل هذه العناوين : عملية الخلق المسرحى ، ما هى الدراما ، قوانين الكتابة المسرحية ، البناء الدرامى ، الكوميديا ، تعريفات مسرحية . وفى القسم الثانى نقرأ : شكسبير والمعادل الموضوعى ، الدراما الحديثة ، تشيكوف وفنه المسرحى (درامية أنطون تشيكوف) ، البناء الدرامى عند تشيكوف ، البناء الدرامى فى مسرح العبث . وفى القسم الثالث ثلاث مقالات هى : الفكرة فى المسرح المصرى ، الواقع الدرامى والمسرح المصرى أين كان وأين هو الآن .

وربما كان أقيم هذه الأقسام هو القسم الأول لأنه يرسى قوانين الدراما (من منظور أرسطى) ويكشف عن ثقافة مؤلفه المسرحية العميقة . فى مقالات رشاد رشدى أصداء من نقد ت. س. إليوت خاصة فى مقالاته عن شكسبير والموروث والموهبة الفردية ، ومن الناقد الأمريكى كنيث بيرك ، ومن كتاب برجسون عن الضحك ، وكتاب الشاعر والمفكر الإنجليزى ت. إ. هيوم «خواطر» ، ومقالة الناقد الانجليزى ولتر باتر عن «الأسلوب» ، وكتابات إدجار آلان بو النقدية ، ورسائل كيتس التى تتضمن استبصارات مدهشة فى طبيعة الخلق الشعرى . ويمتزج التنظير لدى رشاد رشدى بالتطبيق كما فى تحليله لجوانب من مسرحيات «فولپونى أو الثعلب» لبن جونسون ، و «البخيل» لموليير ، و «المروحة ليدى وندرمير» لأوسكار وايلد و «روزمر شولم» لإبسن ، وبعض مسرحيات توفيق الحكيم ولطفى الخولى .

ويبرع رشاد رشدى فى اختيار المقتطف الدال المحمل بالايحاءات كما فى هذه الجملة الحبلى بالمعانى للناقد المسرحى العظيم إريك بنتلى : «كثيرا ما تقوم جمل إبسن بأربع أو خمس مهام فى نفس الوقت ، فهى تلقى الضوء على الشخصية التى تنطق بها ، وعلى الشخصية التى يوجه إليه الكلام ، والشخصية التى يدور حولها الكلام ، وهى تطور الحدث إلى الأمام وتنقل فى ذات الوقت إلى المتفرج معنى غير المعنى الذى تفهمه الشخصيات : (ص ٥٠) كم فى هذه السطور القليلة من معان يحتاج شرحها إلى صفحات بل إلى كتب !

ومن أهم استبصارات رشاد رشدى مفهومه لمعنى المفارقة الدرامية كما يتجلى فى مسرحية شكسبير «عطيل» . وهذا ما يقوله عنها :

«خذ مثلا مسرحية «عطيل» لشكسبير : إن النمط أو البناء الدرامى للمسرحية يعتمد اعتمادا كليا على المفارقة التى انبنى عليها الموقف أو بمعنى آخر على العلاقة بين عطيل وديدمونة من جهة وبين ديدمونه وعطيل من جهة أخرى (وهذا شأن أية علاقة لابد أن يكون لها طرف يمتد من «أ» إلى «ب» ثم طرف آخر يمتد من «ب» إلى «أ» ، هذه العلاقة تقوم من طرف عطيل على حب لديمونه ولكن يشوبه شىء من التحفظ . . من التوجس . . من عدم الثقة فى كونها تحبه حبا مطلقا . . حبا لذاته . . وكان مبعث هذا القدر من التوجس أو الريبة لونه ، فهو يخطىء فهم حبها له بل وفهم إعلانها لهذا الحب ويقول فى الفصل الأول وهو يروى قصته وقصتها : لقد أحبتنى للأخطار التى اجتزتها .

أما من طرف ديدمونه فالعلاقة تقوم على حب مطلق لعطيل وعلى إيمان أكيد بأنه يبادلها هذا الحب بنفس القدر ودون تحفظ على الإطلاق ، وعندما يذكرونها بلونه فى الفصل الأول تجيب : لقد رأيت وجه عطيل فى عقله .

وهكذا نجد أن العلاقة بين الطرفين تقوم على أساس من التشابه وهو حب كل منهما للآخر ولكن أيضا على أساس من الاختلاف وهو

الاختلاف بين تصور ديدمونه لحب عطيل لها وحقيقة هذا الحب ، وكذلك بين تصور عطيل لحب ديدمونه له وحقيقة هذا الحب .

ولو أن العلاقة قامت على التشابه المطلق بين حب عطيل لديدمونه وحب ديدمونه لعطيل لما استطاع إياجو أن يفعل شيئا ، وبالمثل لو قامت العلاقة على أن ديدمونه كانت تدرك القدر من التوجس الذى يشوب حب عطيل لها لكانت أكثر حرصا ولما استطاع إياجو بالمثل أن يفعل شيئا .

ولكن العلاقة كانت تقوم على المفارقة الكامنة فى الموقف . . على المعرفة والجهل معا . . على معرفة كل من عطيل وديدمونه للحب القائم بينهما وعلى جهل كل منهما بطبيعة هذا الحب ، فهناك حقيقة مشتركة ولكنها ليست الحقيقة كلها فإلى جانبها أو بالأحرى على طرفيها يقوم الوهم من كل من الجانبين ، جانب عطيل بأن ديدمونه لا تحبه لذاته ، وجانب ديدمونه بأن عطيل يحبها ويثق بها ثقة مطلقة كما تفعل هى . . ومن الفرق بين الوهم فى كل من الجانبين وبين الحقيقة التى لا يعرفها إلا الجانب الآخر على حدة تقوم المفارقة فهى مفارقة باطنية ، جزء لا يتجزأ من العلاقة نفسها ومن هنا كانت حتمية الصراع الدرامى » (ص ٨٣ - ٨٤) .

ولإلقاء الضوء على هذا المقتطف - الذى آثرت أن أورده كاملا رغم طوله - ينبغى أن نرجع بذاكرتنا إلى مسرحية «عطيل» . «عطيل» ، كما هو معروف ، من كبريات مآسى شكسبير ، شأنها فى ذلك شأن «هملت»

و «مكبث» و «الملك لير» كتبها ما بين ١٦٠٢ و ١٦٠٣ ومثلت لأول مرة فى ١٦٠٤ ثم نشرت عام ١٦٢٢ فى طبعة من حجم الكوارتو . استوحى شكسبير قصة المسرحية من قصة للكاتب الإيطالى جير الدى سينثيو نشرت فى ١٥٦٥ ، ويبدو أن شكسبير كان يعرف الإيطالية ، أو طرفا منها ، إذ لا نعرف بوجود أى ترجمات انجليزية لقصة سينثيو فى عصره . والواقع أنه أجرى فيها تغييرات كثيرة من حيث التفاصيل . والمسرحية من أذيع أعمال شكسبير شهرة وأكثرها نيلا لاهتمام القراء ومشاهدى المسرح على السواء فهى محبوبة جدا فى الاتحاد السوفيتى (سابقا) ، مثلا ، وقد حولت إلى أفلام أكثر من مرة ، وتبارى كبار الممثلين فى لعب دور عطيل وهو - كدور مكبث - من الأدوار الصعبة . وربما كان السير لورنس أوليفييه هو أعظم من لعب الدور فى عصرنا .

خلاصة الحبكة هى أن عطيل قائد مغربى فى خدمة دولة البندقية ، تزوج دزدمونا سرا وضد رغبة أبيها برابانتيو عضو مجلس الشيوخ . وياجو ، حامل علم عطيل ، يكره قائده لأنه منح الملازم كاسيو منصبا كان ياجو يتطلع إليه ، ومن ثم يقرر أن ينتقم من عطيل وكاسيو معا . وكاسيو لا يستطيع الاحتفاظ بتوازنه حين يكثر من الشراب فيحتال ياجو لكى يجعله يسكر بحيث يضطر عطيل إلى فصله من منصبه . وعند ذلك يشير ياجو على كاسيو بأن يرجو دزدمونا استخدام تأثيرها فى زوجها لكى يعيده عطيل إلى منصبه ، وفى الوقت ذاته يعمد ياجو إلى الإشارات

والتلميحات الماكرة بينما يتظاهر بالأمانة والولاء لقائده والعزوف عن ذكر ما لا يحسن ذكره ، فيقنع عطيل بأن زوجته دزدمونا تخونه مع كاسيو . وعلى سبيل البرهان يشير إلى منديل ضاع من دزدمونا وكان عطيل قد أهداه لها وأوصاها بالمحافظة عليه ، بينما فى الواقع قد سرقته منها وصيفتها إميليا زوجة ياجو بناء على طلب زوجها ، دون أن تدرك أبعاد المؤامرة التى يدبرها . وحين يقتنع عطيل المخدوع بأن زوجته خائنة يخنقها فى غرفة نومها فى مشهد مروع وهو يخاطب نفسه قائلاً :

تلك هى العلة ، تلك هى العلة يا نفسى ،

علة لا أسميها لك أيتها النجوم الطاهرة !

تلك هى العلة . ومع ذلك لن أهرق دمها

أو أخدش بشرتها هذه الأنصع من الجليد

الملساء كرخام الآثار .

ومع ذلك يجب أن تموت ، وإلا أوقعت رجالا آخرين فى حبائلها

أطفىء النور ، ثم أطفىء النور .

لئن أطفأتك ، يا باعث الضياء ،

لأمكننى أن أعيد إيقاد نورك ،

لو أنى ندمت على إطفائى له : أما إذا أطفأت نورك

أيتها الآية التى أبدعتها الطبيعة فى أحسن أحوالها ،
فإنى لا أعرف أين أجد ذلك اللهب البروميثى
الذى يستطيع أن يعيد إيقاد نورك . عندما يقتطف المرء وردة
لايستطيع أن يمنحها نمو الحياة مرة أخرى .
ولا مفر لها من أن تذوى : سوف أشمها وهى مازالت على شجرتها
(يقبلها)
يا للنَفَس العاطر الذى يكاد يغرى
العدالة بأن تكسر سيفها ! فلأقبلك قبلة أخرى ، وقبلة أخرى
ابقى هكذا بعد أن تموتى ، ولسوف أقتلك ،
ثم أحبك من بعد موتك . فلأقبلك مرة أخرى ، وهذه المرة هى الأخيرة ،
ما كان شىء فى مثل هذه العذوبة مهلكا هكذا . لابد لى من البكاء،
لكنها دموع قاسية . هذا الأسى سماوى ،
فهو يضرب حيث يحب . إنها تستيقظ
(ترجمة ماهر شفيق فريد مع آثار - لم يرغب المترجم فى إزالتها - من ترجمة خليل مطران العظيمة) .

ولكن سرعان ما تتكشف خفايا المؤامرة إذ تكشفها إميليا فيطعنها زوجها ياجو طعنة تقتلها ولكن بعد أن أثبتت براءة دزدمونا وحماقة عطيل . ولا يلبث عطيل ، وقد طاش لبه وغلبه الندم على تسرعه ، أن ينتحر بينما يقتاد ياجو إلى حيث يعاقب على جريمته .

لقد حلل هذه المسرحية نقاد كثيرون ، شرقيون وغربيون ، ولكن رشاد رشدى - فى مقتطفه الذى أوردته - هو الرجل الذى ألقى أسطع ضوء على المفارقة الكامنة فى موقف عطيل ودزدمونا . وهو يقدم استبصارات مشابهة حين يتحدث عن أعمال لبراندلو ويونسكو وبكيت وغيرهم ، مما يجعل كتابه هذا مرجعا لا غنى عنه لكل كاتب مسرحى أو ناقد أو دارس . وهو فى هذا يشبه كتابا ممتازا لا يكاد يذكره أحد ، كتاب على أحمد باكثير المسمى «فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية» وهو محاضرات ألقاها صاحبها - رحمه الله - على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية بجامعة الدول العربية فى أوائل الستينيات .

إن النقد الدرامى - بمعناه الحديث - فى بلادنا يدين بوجوده إلى رجال من طراز محمد مندور وعلى الراعى ولويس عوض وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل وغنيمى هلال ودرينى خشبة ، ثم - فى جيل لاحق - لسامى خشبة وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة ومحمد سلماوى وهانى مطاوع ونبيل راغب وفوزى فهمى وفاروق عبد القادر ورجاء النقاش وجلال العشرى وصبرى حافظ . ورشاد رشدى -

الذى أزجى إليه محمد سلماوى هذه التحية الكريمة الدالة على وفاء نبيل - يقف من هؤلاء الرجال جميعا ، على اختلاف أجيالهم ومشاربهم ، فى الطليعة لأنه كان كاتبا مسرحيا كبيرا إلى جانب كونه ناقدا كبيرا ، ومن ثم فهو يكتب بحس الفنان وخبرة المبدع الذى اكتوت يداه بنار التجربة وعرف آلامها ومسراتها .

سمير سرحان

١- من التنوير إلى التنظير .

٢- وداعا مسرح السبعينيات .

٣- دقة زار فى مسمع الغرب .

٤- الواقعية - الطبيعية فى الأدب المصرى الحديث .

٥- هنريك إبسن .

١) من التنوير إلى التنظير

كتابان صدرا فى السنوات الأخيرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب لواحد من ألمع كتابنا المسرحيين ونقادنا هو الدكتور سمير سرحان يلخصان فيما بينهما مسيرة النقد العربى الحديث ، منذ مطلع هذا القرن ، من مرحلة التنوير إلى مرحلة التنظير .

وأول هذين الكتابين هو « رحلة التنوير» : مسرحية وثائقية تسجيلية اشترك فى كتابتها الدكتور سمير سرحان ، والدكتور محمد عنانى .

هنا نلتقى بأربعة من أعلام النهضة الفكرية التى نعيش اليوم على ثمارها ، وتوشك بعض منجزاتها أن تتوارى وراد دعوات السلفيين والانغلاقيين والظلاميين : طه حسين مؤسس التقاليد الجامعية وتقاليد البحث النقدى الحرفى التراث ؛ عباس محمود العقاد الذى نقل الأدب من مرحلة الحلى اللفظية والتزويق البلاغى الخاوى من كل معنى إلى مرحلة التجربة الوجدانية والعمق الفكرى ؛ المازنى الذى كان إلى جانب قامته القصصية الشاهقة عبقرى الترجمة فى عصره من الإنجليزية وإليها ؛ عبد الرحمن الرافعى الذى كان - إلى جانب شفيق غربال - أهم مؤرخ كتب

التـاريخ من وجهـة نظرية مـصـرية (وإن لم تخل من تحـيزات - شـأننا جميعا) منذ الجبرتى .

بديهى أن هؤلاء ليسوا أعلام التنوير الوحـيدين فى عصرهم : فهناك - فى الفكر الدينى - محمد عبده ، وهناك فى الأدب واللغة أحمد أمين ، وعبد الـرحمن شكرى ، والزيات ، وأمين الخولى ، وهيكل ، ومـحمد السبـاعى ، وعبد الوهاب عـزام ، وتوفيق الحكيم ، ومـحمود تيـمور ، ويحيى حقى ، وهناك - فى الفلسفة - أحمـد لطفى السيد ومصطفى عبد الرزاق ، ويوسف كـرم . وهناك - فى علم النفـس - يوسف مـراد . وهـناك فى التـاريخ عبد الحـميد العبـادى . وهناك فى العلوم اسمـاعيل مظهر ، وعلى مشرفة ، وحسين فـوزى ومحمد كامل حسين . وهناك فى ميدان الترجمة عن مختلف اللغات ، درينى خشبة ، وإبراهيم خورشيد ، ومصـطفى حبـيب ، ومحـمد بدران ، وفـؤاد إندراوس ، وعبـد الحـميد الدواخلى ، وحسين مـجيب المصرى ، ولك أن تضيف إلى هذه القـائمة من شئت ، فما إلى الحصر أردت . ولكن هناك رجلا واحدا لا نستطيع أن نسيغ غيابه عن لوحة التنوير التى قدمها المؤلفان : أعنى سلامة موسى صاحب العقليـة العلمية والنظرة المستـقبلية التى سبـقت عصرها فى إطار الزمـــان والمكان ، والمفـكر الموســـوعى الذى كـتـب فى الأدب ، وعلم النفس ، والفلسـفة ، والفكر السيـاسى والاجتـماعى ، وتبسـيط العلوم فغيابه عن هذه المسرحية نقص لاشك فيه ، إذ لا تكتمل اللوحة بدونه .

والكتاب الثانى الذى أريد أن أنوه به ينقلنا من مرحلة التنوير إلى مرحلة التنظير : إنه كتاب «النقد الموضوعى» للدكتور سمير سرحان صاحب الدراسات القيمة ، بالعربية والإنجليزية ، عن المسرح الحديث . وموضوع كتابه هو الناقد ماثيو أرنولد الذى كان من أعلام العصر الفيكتورى فى انجلترا ، وصاحب الفصول النقدية الضافية التى لاشك فى أنها أفادت العقاد (وإن لم يذكره فى كتاباته كثيرا) وعلى أدهم وغيرهما. كان أرنولد - رغم ميراثه الرومانتيكى - من أوائل الدعاة إلى موضوعية النقد وتنزهه عن الغرض . وقد كانت حياته توترا مستمرا (تجد صدى له فى شعره ورسائله) بين مزاج رومانتيكى وعقل كلاسيكى رضع لبان ثقافة الاغريق والرومان ، وتاق إلى تجديد مثلهم العليا فى الفكر والفن . ويؤكد الدكتور سمير سرحان موضوعية أرنولد المجسمة فى قوله :« إن نرى الشىء كما هو على حقيقته » ، وفكرته عن تلاقى اللحظة الحضارية مع الموهبة الفردية لكى يتولد من لقائهما الأثر الفنى العظيم ، ومفهومه للشعر باعتباره نقدا للحياة ، والطابع الخلقى لنقده : وهو فى هذا يشبه إليوت ، وف. ر. ليفيز ، وآيفور ونترز ، ولايونل ترلنج من نقاد عصرنا . ويحسن القارئ صنعا إذا قرأ هذا الكتاب مع كتاب أرنولد «مقالات فى النقد» الذى نقله إلى العربية الدكتور على جمال الدين عزت لكى تكتمل فى ذهنه صورة هذا الناقد المستنير الذى مازال قوة فاعلة فى الوعى حتى الآن .

٢) وداعا مسرح السبعينيات

إذ توشك أن تنطوى صفحة هذا القرن ، يكون من الملائم أن نلقى نظرة على حال المسرح فى مختلف عقوده باعتبار المسرح قد كان - وسيظل دائما - مرآة التغير الاجتماعى ، وصوت الضمير الفردى ، والمعبر عن روح العصر . وكتاب «مسرح السبعينات» للدكتور سمير سرحان (مكتبة الأنجلو المصرية) شاهد على هذه الفترة الغنية بالأحداث .

للدكتور سمير سرحان ثلاثة جوانب : جانب الناقد الأدبى والدارس الأكاديمى كما فى كتبه عن «النقد الموضوعى» و«تجارب جديدة فى النقد المسرحى» و «المسرح المعاصر» وفى أبحاثه باللغة الإنجليزية عن إبسن ، ومسرح الواقعية الحديثة ، وأونيل ، وأوسكار وايلد وغيرهم .

وهناك جانب المترجم الذى نقل إلى العربية «سبعة أفواه» لمجموعة من الأدباء الروس ، ومسرحية «أورفيوس يهبط» لتنسى وليمز » و«الدب» لتشكوف ، و«الخرتيت» ليونسكو (بالاشتراك مع محمد عنانى) وكتابا عن أونيل من تأليف هورست فرنز .

ثم هناك جانب الفنان المبدع الذى يتمثل فى مسرحياته «الكذب»

و«ملك يبحث عن وظيفة» و «ست الملك» . وتستحق هذه المسرحية الأخيرة تنويها خاصا لأنها - مثل بعض مسرحيات كامو والحكيم والفرد فرج - من المسرح الفكرى العالى الذى يعالج قضايا إنسانية تجاوز حدود المكان والزمان ، وإن أخطأ سمير سرحان - فى تقديرى - باستخدامه العامية فيها فهى آخر ما يصلح لهذا الطراز من المسرحيات الذى يعالج قضايا من نوع عبثية الموت ، والبحث عن اليقين الكامل ، والعدل المطلق .

وفى كتاب «مسرح السبعينات» نجد هذه الجوانب الثلاثة وقد تلاقت وولدت مركبا جديدا . إنه يكتب بعلم الدارس وخبرة المترجم وحس الفنان عن ملامح المسرح الانجليزى المعاصر كما رآها على خشبة المسرح وجال بينها على صفحات الكتب والمجلات .

الدارس فى سمير سرحان هو الذى يتحدث عن المسرح وإنسان السبعينيات ، واتجاهات مسرح المستقبل ، وهارولد بنتر ، وتوم ستوپارد ، وآلان إيكبورن (الذى كان سمير سرحان أول من كتب عنه فى العربية) ، وجون أوزبورن ، وجون مورتيمر ، وموبى جرين ، ووارد فليبرت .

والمترجم فى سمير سرحان هو الذى يقدم ترجمة كاملة لمسرحتين قصيرتين من تأليف هارولد بنترهما «اللوحة» و«الصمت» تسبقهما دراسة بارعة هى نموذج للنقد التحليلى كما ينبغى أن يكون .

وحس الفنان مـائل وراء هذا كله . فنحن بإزاء نـاقد مـرهف الحس يعرف كيف يتعامل مع النص ، وكيف يقع على اللحظات ذات الدلالة ، وكيف يحذف الزوائد فلا يذكر إلا ما هو جوهرى

ويمتاز الكتاب بأنه لا يقدم الأعمال المسرحية فى فراغ وإنما يوطئ لها بمقدمات نظرية تبسط الخلفية الحضارية التى نشأ المسرح فى ظلها ، وأهم التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية التى طرأت على المجتمع الانجليزى منذ تقديم مسرحية چون أوزبون «انظر وراءك فى غضب» عام ١٩٥٦ ، وهو عـام حـرب السـويس ، وسـقوط هيـبـة بريطانيـا وأفـول شـمس امبراطوريتها إلى غير رجعة

كذلك ينم المؤلف على وعى محمود بالمسرح الأوربى والأمريكى فى علاقته بالمسرح الانجليزى . ويبـرع فى استخـدام أداة المقارنة - وهى من أدوات الناقد الأساسية - كمـا فى ربطه بين الدرامات الداخلية ، المنسوجة من تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة ، عند كل من آلان إيكبورن وتشكوف العظيم . وفى حالات أخـرى يبين عن بصر نافـذ حين يدحض المقارنات الخاطئة التى عـمد إليها سابقوه مـن النقاد ، كمقارنة سيـمون توسلاربين «اللوحة» لبنتـر و«الأيام السعيـدة» لبكيت . إن توسلار هنا - كـما يبين سميـر سرحان - قد تـنكب جادة الصواب حيث أن المشـابه بين العملين ظاهرية ، وثمة بينهما اختلاف جذرى نابع من طبيعة الحدث الباطنة .

على أننا لا نوافق المؤلف على إدراجـه فصلا عن مسـرحية شكسـبير

«زوجات وندسور المرحات» . إن هذا الفصل - على جودته - لا مكان له فى كـتاب يعالـج مسرح السـبعـينيات وذلك رغم احـتجـاج المؤلف بأن شكسبير كاتب لكل العصـور ، وأنه تخطى حدود المكان والزمان . فمثل هذا يمكن أن يصدق علـى مارلو وبن چونسون وكـوتجريف دون أن يكون مبـررا للكتابة عنهم فى مـثل هذا المقام . كان الأجـدر - إن أصرّ المؤلف على إدراج هذا الفصل - أن يخصه بملحق خاص فى نهاية الكتاب .

وفيـما عدا ذلك لا يملك المرء إلا أن يعـجب بهذا التـفانى فى حب المسرح الذى يغذو المـؤلف إذ يجلس قارئا أو يجلس مشاهدا . إن قـسمه المسمىّ «عروض مسرحية» لا يقل أهمـية - ولا جدارة بالبقاء - عن قسمه المسمىّ «أعمال مسرحية» . فهو فى الحالين فطن إلى أزمات الشخصيات ، وإلى طرق المؤلف فى عقد الحبكة وإجراء الحوار ، وإلى دلالة العمل على الذوق الجماهيرى المعاصر وذوق الخاصة .

إن كتاب سمير سرحان عن مسرح السبعينيات عمل ناضج يدفع عن دارسينا الأكاديميين تهمة التوقف عند قـضايا قتلت بحثا وتجاوزها الزمن . فهذا كتاب يتابع أحدث ما فى المسرح المـعاصر - على ضوء معرفة بصيرة بالماضى - ويضع آذاننا على نبـض العصـر . إن سمـير سرحـان الذى تتلمـذ لكتـابات إريك بنتلى ، وچون جـاسنر ، وكنيث تاينان ناقـد ذو حس درامى أصيل ؛ وعلى أمثاله - وهم قـلائل - تنعقد الآمال فى نقل نقدنا المسرحى إلى أفق هؤلاء النقاد الكبار .

٣) دقة زار فى مسمع الغرب

أصدرت مجلة ذا درامارفيو الأمريكية - وهى فصلية تصدر عن مدرسة الفنون بجامعة نيويورك - عددا خاصا عن المسرح الأفريقى ضم أبحاثا عن الاشكال المحلية للمسرح فى تنزانيا ، والمسرح السنغالى الجديد ، والرقصات المقنعة والطقوس فى تنزانيا وموزمبيق وزامبيا ، والاحتفالات المسرحية فى غانا وتوجو ، فضلا عن مقالة للدكتور سمير سرحان ، عنوانها «دقة زار» . وعند هذه المقالة سوف أتوقف هنا .

يقول الدكتور سمير سرحان : ربما كانت مصر واحدة من البلاد القلائل فى العالم الحديث التى نجد فيها أن الطقوس المتنوعة مازالت تشكل جزءا من الحياة اليومية للشعب .

ويرجع بعض هذه الطقوس إلى العصر الفرعونى ، بينما قد بقى بعضها الآخر منذ العصر القبطى وفجر العصور الإسلامية ، وهى عصور سادت ثقافاتها البلاد لمدة قرون .

والمسرح المصرى - الذى انبثق محاكيا للأشكال والأساليب الغربية

التقليدية - قد فاته ، فى أغلب عروضه الحديثة ، أن ينتفع بإمكانات هذه الطقوس المحلية .

إن ظاهرة المسرح حديثة نسبيا فى الأدب العربى . وقد كانت أول مسرحية عربية ، أخرجت عام ١٩٤٨ فى مدينة صيدا بلبنان ، إعدادا لمسرحية موليير البخيل قام به الكاتب والمخرج اللبنانى مارون نقاش . وخلال النصف الأول من هذا القرن ، عاش المسرح المصرى على كلاسيات الدراما البريطانية والفرنسية ، وعلى ميلودرامات القرن الماضى بعد تحويرها لكى تعالج مشكلات الحياة الاجتماعية المصرية ، وعلى ملاه اجتماعية مستوحاة من مسرحيات الفودفيل الفرنسية . أما فى عقد الستينيات من هذا القرن ، فقد بدأ المسرح المصرى يجسد دراما التغير الاجتماعى وينحو نحو التجريب فى عدد من الأشكال المسرحية ، على أن الشكل الدرامى ظل ، فى جوهره ، غربيا تقليديا .

ومسرحية «دقة زار» واحدة من المسرحيات المصرية المعاصرة القليلة التى تحاول أن تشق أرضا جديدة من حيث الشكل والمحتوى على السواء . إن شكلها مستوحى من طقوس الزار ، وهى مازالت موجودة فى أجزاء كثيرة من مصر ، خاصة فى أحياء القاهرة الشعبية .

المسرحية عمل مصرى خالص ، فهى محاولة لحل أزمة الوعى المصرى المعاصر فى تمزقه بين التقاليد القائمة على قوى سحرية وغيبية ، والعصرية العقلانية . وقد قدمت هذه المسرحية - التى تعد تجربة فى

المسرح الطقسى أو الشعائر - على مسرح الطليعة بالقاهرة فى مارس ١٩٨١ ، وحققت نجاحا متواصلا على خشبة ذلك المسرح ، كما قدمت فى أجزاء أخرى من البلاد خارج القاهرة .

ويشرح الدكتور سمير سرحان معنى الزار للقارئ الغربى الذى قد تكون الكلمة غريبة عليه فيقول إنه هو الاسم الذى تطلقه الطبقات الشعبية فى مصر على أداء طقسى يشمل رقصا عنيفا وتلاوة تعزيمات أو رقى ، ويرمى إلى إخراج الشياطين من الأبدان . ويجرى الطقس الذى تشرف عليه كودية فى حلقة من النساء ، يأتين فى أغلب الأحيان لكى يتخلصن مما يظننه أرواحا تتلبس أجسادهن وقد تعذبهن بدنيا . وفى قلب الحلقة نجد مذبحا شعائريا عليه شموع كبيرة وأعواد بخور . ولا تلبث الكودية - وهى عادة امرأة فى منتصف العمر ، تدعى أن لها معرفة خفية بالعالم السفلى : عالم الجن والعفاريت - أن تبدأ كل رقصة من الرقصات بدقة معينة ، مع تنويع الدقات بما يناسب كل روح تستدعيها . وعندما تأتى امرأة إلى الكودية طالبة منها إخراج الشياطين من بدنها ، تطلب إليها الكودية أن ترقص على دقة معينة تحددها هذه الأخيرة .

وتنضم النسوة الأخريات إلى حلقة الرقص ، ويتسارع الإيقاع بصورة محمومة تخر عندها المرأة المريضة فاقدة الوعى ، مطلقة صرخة مخيفة . وعند ذلك فحسب تكف الكودية عن النقر على طبلتها ، ويذبح طير أو حيوان - على سبيل الأضحية - عند قدمى المرأة ويدهن بدنها بالدم -

والمفروض أن تخلصها هذه العملية من شيطانها أو على الأقل تردها إلى درجة معينة من التوازن النفسى . ويعاون الكودية عادة عدد من راقصات الزار المحترفات ، بينهن اثنان على الأقل من الرجال ، يرتدون جلابيب خضراء (وهو أمر نادر بين الذكور فى مصر) . ويملك هؤلاء الرجال القدرة على الدوران والرقص - بصورة محمومة - على إيقاع الطبول ، بينما تصطفق الصنوج النحاسية بين أصابعهم ، ويظلون على هذا الحال إلى أن تنتهى الرقصة .

ومن الوظائف الأخرى المهمة للزار ، إلى جانب طرد الشياطين ، شفاء الأمراض المزمنة . وتؤمن كثرة كاثرة من النساء المصريات بهذه الفكرة إيمانا وطيدا . وفى مسجد أبى السعود بقلب القاهرة ، وهى منطقة تعقد فيها حلقة زار بانتظام كل خميس ، تستطيع أن ترى نساء من جميع الطبقات - وبعضهن من أغناها وأرقاها - يقعن تحت سحر الكودية ، تلك الشخصية الكاريزمية (الساحرة) ذات العينين المغناطيسيتين التى حسبها أن تسمرهما على إحدى القادمات حتى تستحيل فورا إلى تابعة تأتمر بأوامرها .

وفى البداية أخذت فكرة المسرحية تختمر فى ذهن سمير العصفورى ، مدير مسرح الطليعة وأحد رجال المسرح المصرى البارزين ، وفى ذهن المخرج الشاب محسن حلمى. كانت فكرتهما هى تقديم عرض شعائرى ، يدور حول الزار من حيث هو طقس ضارب الجذور فى الحياة المصرية .

واقتضى الأمر نصا مكتوبا لكى تستحيل الفكرة إلى واقع . وهكذا فإنه عندما تقدم محمد الفيل - وهو كاتب مسرحى جديد - بمسرحية موضوعها الصراع بين السحر والعلم كموقفين متضادين من الحقيقة ، شعر العصفورى وحلمى أنهما قد عثرا على نواة صالحة للعرض . وشيئا شيئا بدأ نص المسرحية يتخلق من خلال الجهود المشتركة للمخرج والممثلين والمؤلف إلى أن اتخذ شكله النهائى .

كانت «دقة زار» ترمى إلى أن تعيد خلق زار حقيقى بعناصره الطقسية من رقص ودقات موقعة ، وشعائر تضحية ، إلى آخره . ويتركز الحديث حول الصراع بين الكودية وطبيب يمثل النظرة العلمية العقلانية إلى الواقع . ويتكشف هذا الصراع من خلال قصص ثلاث نساء يأتين إلى الكودية باحثات عن مهرب من توتراتهن العصبية فى غمرة رقصات الزار . المرأة الأولى من الطبقة الدنيا ، وزوجة رجل فقير فقد حياته وهو يحاول أن يكسب عيشه . ولا يلبث موته المفاجئ ، وذكريات فحولته ، أن يوقعا فى روعها أنها قد تلبستها شياطين تعذب بدنها . (ترى ماذا كان فرويد خليقا أن يقول عن هذه المسرحية ؟) وعندما تشفى من اضطراباتها النفسية على يدى الكودية خلال رقصة زار ، تنضم إلى فريق راقصات الزار المحترفات ، وتصبح من أتباع الكودية المطيعات . أما المرأة الثانية فهى ناظرة من الطبقة المتوسطة تنزع بها إحباطاتها الجنسية إلى ترك وظيفتها المحترمة لكى تجد رجلا تتزوجه ، أى رجل ، تستطيع أن تحقق

بين ذراعيه وجودها كامرأة وأم . والنموذج الثالث فتاة عصرية تحاول أسرتها المتمسكة بالتقاليد أن ترغمها على الاقتران بزوج غنى والتخلى عن حبها لشاعر لايملك من متاع الدنيا شيئا ، ويحمل بين جوانحه - مثل شلى - شهوة لإصلاح العالم .

وخلال فترة البروفات الطويلة ، أعيدت كتابة النص عدة مرات على ضوء ملاحظات وارتجالات الممثلين الذين حرصوا - تحت قيادة المخرج - على حضور كثير من حفلات الزار ، بصورة منتظمة ، فى أحياء القاهرة الشعبية . وكان دور الكودية - ذلك الدور الصعب - يمثل مشكلة حقيقية فى البداية . إذ لا يجب أن يكون وراء الممثلة التى تلعبه تاريخ من الادوار المشهورة ، والا حال ذلك بين الجمهور وبين تصديق دورها الجديد دور الكودية . وكان عليها أيضا أن تمتلك شخصية مغناطيسية آسرة ، تمكنها من إيقاع الجمهور تحت وطأة سحرها ، كما هو الشأن فى الزار الحقيقى . وقد وقع الاختيار على تيريز دميان - وهى ممثلة فى منتصف العمر تملك هذه الصفات - لكى تلعب الدور ، وطلب إليها أن تتردد بانتظام على حفلات الزار أثناء فترة البروفات ، وأن تتلقى تدريبا كاملا على يدى كودية حقيقية . وكان المخرج يرمى من وراء ذلك إلى خلق جو الزار الحقيقى ، وإلى توليد الحالة الذهنية التى تهيمن على المشتركين فيه . كان يريد للنظارة - فى لحظات معينة من المسرحية - أن يشعروا بأنهم يشاهدون زارا حقيقيا ويشتركون فى العملية اشتراكا فعليا .

وينتقل الدكتور سمير سرحان من هذه العجالة إلى تحليل مفصل لبناء المسرحية ومراميها الفكرية ، مما يوقف القارى الغربى على زاوية هامة من الحركة المسرحية المصرية ، وعلى مشكلة حقيقية من مشكلات الفكر العربى المعاصر ، هى مشكلة التوفيق بين العلم والأسطورة ، أو الأصالة والمعاصرة ، وهى المشكلة التى يتردد صداها فى عدد كبير من الأعمال الأدبية العربية - مسرحية وغيرها - مثل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقى ، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح . وهذا الإلحاح على قضية حيوية ، من الناحيتين الفكرية والفنية على السواء هو ما يمنح «دقة زار» أهميتها ، ويجعلها - مثل مسرحيات يوسف إدريس ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم - واحدة من علامات الطريق فى سبيل خلق ظاهرة مسرحية مصرية ، ذات أصول عريقة فى التراث الشعبى ، ولكن نظرتها إلى الكون تقدمية مستنيرة تطمح إلى مواكبة ركب التقدم والتغيير .

٤) الواقعية - الطبيعية فى الأدب المصرى الحديث
دراسة مقارنة

عرفت جمرة القراء - من القاهرة إلى عمان إلى بغداد - الدكتور سمير سرحان ناقدا أدبيا يكتب بالعربية، ومترجما ، وكاتبا مسرحيا ، ولكن المتخصصين فى الأدب الأنجليزى يعرفون منه جانبا آخر لا يقل أهمية عن هذه الجوانب ، وربما أربى عليها فى ميزان الدرس الأدبى الدقيق : إنه كتاباته بالانجليزية التى تتداولها أيدى زملائه من الأساتذة والدارسين ، وطلبته من أبناء كلية الآداب والدراسات العليا بها .

من أهم هذه الكتابات كتابه المسمى «يوجين أونيل : إعادة تفسير» وهو نظرة جديدة تتميز بالأصالة إلى أكبر أعمدة المسرح الأمريكى الحديث ، كانت بعيدة الأثر فى جيل كامل من الدارسين ، نخص منهم بالذكر الدكتورة منى كامل دانيال ، المدرس بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن ، التى أعدت رسالة ممتازة للماجستير ، تحت إشراف الدكتور سمير سرحان، محورها أثر الكاتب المسرحى النرويجى إبسن فى أونيل، ونالت بها هذه الدرجة من كلية الآداب بجامعة القاهرة .

ومن كتاباته الإنجليزية الأخرى :

* « هنريك ابسن : من الرومانسية إلى الواقعية » (أكتوبر ١٩٦٩) .

* « المسرح الحديث : مجموعة من المقالات النقدية » حررها وقدم لها وهى تشمل: مقدمات لمسرح الواقعية الحديثة: بقلم سمير سرحان.

إبسن والهوة بين الماضى والمستقبل : بقلم جوزف ودكرتش .

مسرحية «الأشباح» « [لإبسن] ومسرحية » بستان الكرز « [لتشيكوف] :

مسرح الواقعية الحديثة بقلم فرنسيس فرجسون .

أوجست سترندبرج : بقلم روبرت برستاين .

* « دراسات عن بنتر » ويتضمن :

١- بنتر وإبسن : دراسة للتوازيات الخيطية والبنائية .

٢- مقارنة الرؤية والواقع فى مسرحيتى بنتر : «منظر طبيعى» و «صمت» .

* « دراسة لمسرحية الشاعر الأمريكى ولاس ستفنز المسماة «ثلاثة مسافرين يرقبون شروق الشمس » (القاهرة ، ١٩٧٣) .

كذلك حرر الدكتور سمير سرحان مسرحيتين من روائع المسرح الإنجليزى وقدم لهما بمقدمات ضافية هما : «المأساة الأسبانية » لتوماس كيد ، و«أهمية الجدية » لأوسكار وايلد .

واليوم نخص بالذكر مقاله هامــة له ،تقع فى سبع وأربعين صفحة ، صدرت فى كتيب مــستقل عن مكتبة الأنجلو المصرية وعنوانهــا «الواقعية - الطبيعية فى الأدب المصرى الحديث : دراسة مقارنة» .

يبدأ الدكتــور سمير سرحــان كتابه بإيراد مقــالة موضوعها «مــفهوم الواقعــية فى الدرس الأدبــى» للأستاذ رينــيه ويليك (أحــد مؤلفى كــتاب «نظرية الأدب» الذى نقله إلى العربية محيى الدين صبحى ، دمشق) ذاكرا أن الأســتاذ ويليك ، فى هذه المقــالة الهــامة ، يرى أن الواقــعيــة - إذا حملناها على أوسع معانيها - تنطبق على تصورات فنية وأدبية وفلسفية ، متنوعــة تنوع نظرية أرسطو فى المحــاكاة ، وواقعــية النحت الهلــنستى أو الرومانى فى مرحلته الأخيرة ، وتفرقه كانط بين «مثالية وواقعية الأغراض الطبيعيــة» ، فضلا عن مذهب «الواقعية الاشــتراكية » الذى كان يدين به الاتحاد السوفــيتى وما لف لفه من بلدان العالم الاشــتراكى ، وتبين دراسة الأستاذ ويليك لاختــلاف المداخل إلى الواقعية باختلاف أزمنتــها وأمكنتها أن تعريف الواقعية بأنها : مجــرد إعادة تمثيل للواقع تعريف غير مُرضٍ . فالواقعية مفهوم رحب يمكن أن يعنى أشــياء مختلفة لأشخاص مختلفين أو عصور مختلفة ما ظللنا ننظر إلى الأدب على أنه - فى إطاره العام - إعادة تمثيل صادق للطبيعة أو الواقع. ويزيد المشكلة تعقيدا أن الطبيعة والواقع ، بدورهما ، تصوران غامضان ، كثيرا ما فُسرا على أنحاء مختلفة - قد تبلغ حد التناقض - لكى تنطبق على صورة الأدب الذى ينتجه عصر بعينه .

ويتقدم الدكتور سمير سرحان من ذلك إلى القول بأن الواقعية - بمعناها الدقيق - مذهب أدبي عينى واكب الاتجاه إلى الواقع - أو النزعة الطبيعية - فى الأدب الأوربى الحديث . وقد دعمها ، كما هو معروف ، الروائى الفرنسى إميل زولا الذى أضفى عليها صبغة علمية غائمة - قد تكون زائفة - حيث كان يؤمن بجبرية الظواهر البشرية ، وبالوراثة والبيئة على أنهما العاملان القدريان اللذان لافكاك منهما واللذان يشكلان الطبيعة البشرية ، فى إطارها الاجتماعى ، على نحو لا راد له .

وعلى ضوء هذا التعريف للواقعية يوضح الدكتور سمير سرحان أن هدف دراسته هو أن يتتبع مسارات أو اتجاهات المذهب الواقعى - الطبيعى فى الرواية والمسرحية الحديثة فى مصر . ويوطئ لذلك بذكر بعض الأعمال السابقة التى تطرقت إلى هذا الجانب من جوانب التاريخ الأدبى فيذكر أعمالا لمحمود تيمور ، وفاطمة موسى محمود ، ومحمد مندور ، ويحيى حقى ، وتوفيق الحكيم ، وأحمد أمين ، وماهر حسن فهمى ، وإبراهيم المصرى ، ولويس عوض الذى يقول عن ثلاثية نجيب محفوظ فى كتابه «مقالات فى النقد والأدب» ، وذلك فى ختام فصل عنوانه «كيف تقرأ نجيب محفوظ» :

« أما التجربة الحيوية التى يصفها نجيب محفوظ فى «الثلاثية» فهى لا تنتمى لأية مدرسة من هذه المدارس وانما تنتمى إلى مدرسة أخرى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب فى القرن العشرين وتلك

هى المدرسة الناتوراليـة أوالمدرسة الطبيـعية التى أسـسها زولا أو مـدرسة القصة التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها » .

فإذا انتهى سمـير سرحان من هذه الخلفية التـاريخية والفكرية عكف على دراسة الواقـعية فى عــدد من الروايات المصرية : «حديث عـيسى بن هشام» للمويلحى ، «زينب» للدكتور مـحمد حسين هيكل ، «عودة الروح» لتوفيق الحكيم ، «بين القصرين» لنجـيب محفوظ . ولكنا لن نتوقف عند هذا الجزء من بحـثه وإنما سننتقل إلى الجـزء الخاص بالواقعيـة فى المسرح المصرى الحديث :

يتتبع سمير سرحان - فى إيجاز - بدايات المسرح العربى ، كتعريب مارون النقاش لمسـرحية موليير «البـخيل» ، ومسرحية فـرح أنطون «مصر الجديدة» التى قـدمت على خشبـة المسرح فى ٥ ابريل ١٩٢٣ ، ويناقش قضية الفصحى والعامية التى واجهت هذا المؤلف الأخير فيورد له قوله :

«إنما مجلس التمثيل (المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم فإذا كـانت الروايات مصرية صح جـعل اللغة العربيـة الفصحى لغـة لها بحسبان أن الرواية حكاية حــال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اخـتيار اللغة التى نجعلها قالبا لتلك الحكاية . ولكن إذا كانت الروايات تأليفا وإنشاء وموضوعها شئون من لغتهم المحكيـة اللغة العربية العامة وجعلنا لغة هذه الروايات اللغـة العربية الفـصحى صـرفا - خرجنا عن الطبـيعـة التى ما أنشئت الروايات التمـثيلية إلا لتقليدها وخـالفنا الواقع فى شكله وصورته

وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية . . بقى على أن أذكر الوجه الذى اخترته لإزالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح فى شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) لأنه من الواجب فى رأيى أن لا تضحى إحداهما فى سبيل الأخرى تضحية تامة . اخترت وجها وسطا وما أزعم أنه الحل النهائى ولكنى رأيته أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية » .

(نقلا عن كتاب الدكتور محمد مندور : «المسرح النثرى») .

وينتقل الدكتور سمير سرحان من فرح أنطون إلى رائد آخر من رواد الواقعية المسرحية هو محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) صاحب مقال «التمثيل الفنى» فيورد له قوله :

« ما هو التمثيل الفنى ؟ هو أن يقع نظرك على حادثة من حوادث الحياة تود أن تشرحها لمواطنيك فلا تجد طريقة أقرب للعقل والقلب أى للإدراك والشعور - من أن تمثلها أمامهم أى تعيدها مرة أخرى أمام أعينهم كما وقعت فى المرة الأولى فإذا نجحت فى عملك قيل عنك مثلت تلك الحادثة بطريقة فنية . فما هى العوامل التى يتيسر لك بها أن تمثل الحادثة التى رأتها عيناك والتى اتخذت لك منها درسا تريد أن تلقيه على أهل بلدك طريقة تخالف الـ Roman أو الخطب والمحاضرات ؟ العوامل

بلا نزاع كثيرة : أولا بأن تأتى بأشخاص يفعلون أفعالا ويقولون أقوالا تتكون منهـا تلك الحـادثة ، وأن تكون تلك الأقـوال والأفعـال مطابقـة للواقعة وإلا خـرجت عن الدائرة التى رسمتهـا لنفسك لتصل للحقـيقة . ولا تنس تحليل أخـلاق الأشـخاص الذيـن تريد إخراجـهم على المسـرح فاللئـيم تخرجه لئـيما والكريم كريما والجـبان جـبانا ولا تنس أيضا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التى تحدث فى سياق الرواية لتتكون منهـا الحادثة التى تريد شـرحها للجـمهور . والعـامل الثانى هو مراعاة الصبغة المحلية coleur locale » .

(نقلا عن كتاب مندور المذكور أعلاه) .

ولكن لا ريب فى أن هذه الأقوال كلها وما جرى مجراها لا تعد أن تكون مـرحلة جنينيـة فى تطور الفكر الـواقعى النقـدى ، وأن صـورته الناضـجـة لا تكتمل إلا بمـقدم توفـيق الحكيم ،ثم بمن تلـوه من كتـاب مسرحيين من أبرزهم - وليست هذه بالقـائمة الكاملة - نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ولطفى الخولى ، ويوسف إدريس .

ولنبدأ بأول هؤلاء الكتاب : نعـمان عاشور . يقول الدكتـور سمير سرحان إن المسرح الحر بعد أن قـدم مـسرحية إبسن «بيت دمية» (وليس «بيت الدمية» كما تترجم عادة) أتبعها بمسرحية نعمان المسماة «المغماطيس» التى لم يستقبلهـا النقاد ، على العموم ، استقبـالا حسنا . ولكن نعمان عاشور قدم بعـدها - فى عام ١٩٥٥ - مـسـرحية قُدر لهـا أن تصبح من

كلاسيات المسرح الواقعي المصرى هى «الناس التى تحت» (كان عنوانها فى الأصل : «مصر الجديدة» ثم غير مؤلفها الاسم حتى لا تختلط بمسرحية مرح أنطون التى تحمل عنوان « مصر الجديدة ») .

تصور مسرحية «الناس اللى تحت » حياة مجموعة من السكان فى بدروم عمارة تمتلكها أرملة ثرية . وقد نوه النقاد بالشبه بينها وبين مسرحية مكسيم جوركى « الحضيض» أو «الأعماق السفلى » . وكان نعمان عاشور ذاته قد نقلها إلى العربية ونشرها قبل أن يكتب مسرحيته الخاصه فشخصية الأستاذ رجائى مثلا شبيهة بشخصية لوقا فى مسرحية جوركى : ورجائى شخصية قوية تقدمت فى السن ولكنها تنوط آمالها بالجيل الجديد من الشباب . وتتحقق آمال الرجل العجوز فى النهاية عندما يغادر العاشقان الشابان البدروم لكى يعيشا فى الهواء الطلق فى الخارج ، ويسهما فى بناء مصر الجديدة . إنها مسرحية عن التغير الاجتماعى .

ثم كتب نعمان عاشور مسرحية «الناس اللى فوق» وسجل فيها سقوط أسرة أرستقراطية بعد قيام ثورة ١٩٥٢ ، وهو ، نوط واكب صحوة الطبقة الفقيرة وإدراكها لحقها فى الحياة .

وثانى هؤلاء الكتاب الذين اختار الدكتور سمير سرحان أن يخصهم بالذكر هو سعد الدين وهبة الذى عالج فى أعماله الاولى حالة مصر قبل المخاض الثورى الذى غيرّ من التركيب الاجتماعى وجعل عالى الطبقات سافلها ، أو عكسّ موضع السبنسة من عربات القطار . إن أغلب

شخصيات هذه الأعمال من الفلاحين الذين يعانون من عسف الإقطاع المتحالف مع السلطة المحلية ، والقصر الملكى ، والاستعمار الانجليزى . ونجد أن البطل فى أول مسرحيتين له : «المحروسة» (١٩٦٠) و«السبنسة» (١٩٦١) إنما هو ضابط شاب يحلم بالمستقبل ويعمل على تحرير الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها .

أما لطفى الخولى فإنه فى مسرحيته الأولى «قهوة الملوك» (١٩٥٩) يصور التطور الاجتماعى الجذرى الذى طرأ على حى شعبى من أحياء القاهرة . إن القهوة التى كانت مجلسا للشريحة العليا من الطبقات المتوسطة قبل الثورة قد تحولت إلى خلية للثوار تعمل من أجل قيامها . ومسرحيته التالية «القضية» (١٩٦١) تعالج مسألة التغير الاجتماعى من خلال نزاع بين أسرتين من الطبقة المتوسطة وصل إلى ساحة المحاكم . ليس البطل عند لطفى الخولى فردا وإنما هو الجماعة ، وتلك إحدى إسهاماته الرئيسية فى تطوير الواقعية المصرية .

وأخيرا يتحدث الدكتور سمير سرحان عن مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس وهى التى أثارت من الجدل النقدى ما لم تثره مسرحية أخرى فى عقد الستينيات . لقد ذهب مؤلفها فى سلسلة مقالات بمجلة «الكاتب» (عام ١٩٦٣) عنوانها «نحو مسرح مصرى» إلى أن المسرح المصرى الذى يقدم حاليا ليس مسرحا مصريا أصيلا وإنما هو نتاج غير شرعى للمسرح الأوربى فى أواخر القرن التاسع عشر . ودعا الكتاب

المصريين إلى تأصيل فنهم فى تربته المصرية المحلية واستيحاء مسرح السامر وخيال الظل وغير ذلك من حالات «التمسرح» الشعبية .

ويقول الدكتور سمير سرحان – فى السطور الأخيرة من كتابه – إن تاريخ الواقعية فى المسرح العربى إنما هو محاولة يعوزها الاستمرار للثورة على مواضعات المسرح التاريخى والمسرح الشعرى . إنه محاولة لخلق دراما تفسر الصراعات الاجتماعية فى عصرنا ، مما دعا الكتاب الواقعيين – نظرية وتطبيقا – إلى إنشاء الصلات بين أعمالهم والحياة اليومية العادية . كانت نظريات الواقعيين المصريين الأوائل أقرب إلى السذاجة والمباشرة فى مفهومها للواقعية ومبدأ مشاكلة الواقع . ولكن مع إنشاء «المسرح الحر» تقدمت المسرحية المصرية نحو النضج ، وأوفت بعهدها للقارئ والمتفرج العربى ، بما حملت من قوة الرؤية وإحكام التناول للشكل المسرحى . ومازال فى جعبة الكاتب المسرحى الكثير كى يضيفه إلى مسرح الواقعية المعاصرة .

٥) هنريك إبسن : من الرومانتيكية إلى الواقعية

-١-

كتاب جديد عن إبسن ؟ وهل بقى شىء لم يقل عن النرويجى الذى قتلته الأقلام بحثا ؟ إن هذا الكتاب الصغير يحمل فى طياته مبرر وجوده : فهو يتقدم برأى جديد مؤداه ان مسرحيات إبسن الاجتماعية ، التى اشتهر بها أكثر ما اشتهر ، لم تكن إلا مرحلة تجريبية ، تكمن قيمتها فى أنها مهدت لأعمال أخرى أخطر شأنا . ويفرد المؤلف بالدراسة مسرحيتين من أصعب مسرحيات إبسن، وأعصاها على التعليق : «براند» و «بيرجنت» ثم يناقش «البطة البرية» على ضوء ما انتهى إليه ، واضعا إبسن ، بذلك ، فى منظور جديد .

وليس مؤلف الكتاب غريبا على حقل النقد الأدبى ، والدرامى بخاصة . فقد عرفناه فى عقد الستينيات مؤلفا لكتاب «النقد الموضوعى» (الأنجلو) عن الناقد الانجليزى ماثيو أرنولد ، ومترجما لكتاب هورست فرنز «يوجين أونيل » (الأنجلو) ومجموعة قصص روسية «سبعة أفواه» (كتب مقدمتها المرحوم أنور المعداوى) وثلاثة نصوص مسرحية : «الخرتيت» (بالاشتراك مع محمد عنانى) ، مسرحية يونسكو التى قدمها

مسرح الحكيم عام ١٩٦٤ ، «أورفيوس يهبط» لتنيسى وليامز (مجلة المسرح ، أكتوبر ١٩٦٤) «الجلف» لأنطون تشيكوف (مجلة المسرح يونيو ١٩٦٤) ، فضلا عن عديد من المقالات ومراجعات الكتب فى مجلات «المسرح» و «المجلة» و «الشهر» .

يقول المؤلف فى فصله الأول «من الرومانتيكية إلى الواقعية الحديثة» إن المعجبين بإبسن ، من برنارد شو إلى وليم آرتشر ، وحتى عهد قريب ، قد اقتصروا على تأكيد أهمية الجانب «الاجتماعى» من إبسن ، وخلعوا عليه ، من أجله ، لقب «أبى الدراما الحديثة» . ولكن هذا التفسير لايفى إبسن حقه . فإن مسرحياته الاجتماعية التى تقوم عليها شهرته ، فى العالم كله ، لا تمثل سوى جانب واحد من عملية نمو مستمر ، وتحليل ذاتى صارم ، وحاجة إلى تجويد أدواته ، ككاتب مسرحى . وهذا النمو الذى يسعى المؤلف إلى تتبعه إنما هو نمو من الرومانتيكية ، عبر مرحلة «تجريبية» كتب فيها مسرحياته الاجتماعية ، وانتهى به إلى الواقعية .

وعلى هذا يرى المؤلف أن من حقنا اعتبار الفترة الوسطى من حياة إبسن فترة تجريب . ففى هذه الفترة كان الكاتب المسرحى يتحول باهتمامه عن علاقة الفرد بنفسه ، أو رسالته الشخصية ، إلى استكشاف علاقة الفرد بالمجتمع ، كذلك كان إبسن آخذا فى تجويد تكنيك جديد لم يستخدمه من قبل ، اللهم إلافى مسرحيته «السيدة انجر من أوسترات» :

إنه الدراما النثرية ذات التركيب الذى هو مزيج من أسلوب يوجين سكريب وأسلوب سوفوكليس . ذلك أن استخدام الحبكة المحكمة البناء ، التى تكاد تشفى على حافة القصة البوليسية[1] ، والخطابات التى يقطع بعضها بعضا ، والأسرار المحجوبة ، إلخ .. لم يكن إلا نموذجا لبعض الأساليب التى استعارها إبسن من سكريب ، مستخدما إياها للوصول إلى شيء أعمق غورا[2] . كذلك نجد أن دراما «الأوضاع المهيأة» ، والماضى الذى يتكشف ببطء خلال الحدث ، مفضيا - بحتمية مروعة - إلى الكارثة ، إنما هى دراما عدها بعض النقاد سوفوكلية ، على نحو صريح .

ومع ذلك فإن إبسن فى «البطة البرية» تحول ، على نحو مطرد ، عن الموضوع «الاجتماعى» الصريح والأساليب المصاحبة له . وعلى حين ظل يستخدم غرفة الجلوس البورجوازية مشهدا لمسرحياته ، وحوارا مؤلفا من نثر جاف[3] ، كانت مسرحياته تقدم شخصيات معقدة جسيمة الأبعاد من نوعا هيدا جابلر وروزمر وسولنس وجون جابرييل بوركمان . كذلك غدت رمزيته متزايدة الغموض ، لا تكاد تشبه الرمزية السهل تبينها لرقصة التارانتيلا « بيت دمية » أو ملجأ أيتام مسز إلفينج (الأشباح) أو الفساد المحلى «عدو الشعب» . فمسرحيات ابسن الأخيرة ، الخالية من تأثير سكريب ، ذلك الذى كان إبسن يستخدمه ويزدريه فى آن واحد ، إنجازات أعظم كثيرا من أعماله التى سبقتها ، إذ تمكن إبسن من أن يمزج

فيهـا بين فعل مستمـد من الحياة الحديثة ، ومتـطلبات المسرح . ومن هنا كانت مسرحياته الأخيرة انتصارا للواقعية .

تلقى إبسن أول اعتـراف به كفنان وكـاتب مسرحى ، عندمـا عرض عليـه فى نوفمبر ١٨٥١ منصب مدير مسرح بيرجن . وكان أكـبر مسرح قومى فى كـريستيـانيا آنذاك يعتـمد على الريبرتوار الدانيـمركى ، ويديره مدير وممثلون دانيمـركيون . ذلك أن ثقافة الدانيمـرك ظلت مسيطرة على النرويج ، حتى بعد استقلال هذه الأخيرة عنها ، سياسيا ، فى ١٨١٤ . ومن ثم ظلت لغة الأدب مزيجا من الدانيمركيـة والنرويجية ، متميزا عن النرويجية الدارجـة . وقد عمد جزء كـبير من الرومانيتكيـة النرويجية - التى تزعمهـا الشاعران فلهافن وفـرجيلاند - إلى تحقيق اسـتقلال الأدب النرويجى عن الأدب الدانيمركى .

كان إنشاء مسرح بيرجن واحدا من أهم الثـمار الفرعية لهذا الجانب من الرومانتيكيـة النرويجية . وكان على إبسن ، باعتـباره مديرا له ، أن «يساعد المسرح باعتباره كاتبا مسرحيا»[٥] . وتمشيا مع روح ذلك المسرح ، ركز إبسن اهتمامه ، كما يقـول يانكو لافرين ، «على الموضوعات القومية - الرومانتيكية ، وإلا فـهى الموضوعات الفولكلورية »[٦] . وهكذا اعتمد عمله البـاكر على خيـوط مستـمدة من تاريخ النرويج ومواويلهـا الشعبـية وحكايات ايسلندا والقصص الوطنية[٧] .

وإذا ضربنا صفحا عن مسـرحية «كاتيلينى» ، التى يعوزها النضج ، وجدنا أن أول مساهمـة هامة لإبسن فى مسرح بيرجن ، كانت مـسرحية

«أمسية عيد القديس يوحنا» (١٨٥٣) ، ويخبرنا داونز بأن هذه المسرحية تقوم على «الرومانتيكية السحرية للفولكلور النرويجى الذى شاع حديثا - استمرار إضاءة نيران الزينة فى منتصف الصيف (وذلك فى أمسية عيد القديس يوحنا) وهى التى كانت طقسا وثنيا فى يوم من الأيام ، الإيمان بالجرعات السحرية والشياطين المنزلية وجنيات الغاب ، التى تستطيع أن تبرز للبشر بل وأن تؤثر فى أقدارهم»[٨] . وحين بلغ ابسن بمرحلته الرومانتيكية ، فيما بعد ، منتهاها ، استخدم أغلب هذه العناصر على نحو مقتدر فى مسرحية «بيرجنت» .

عبر إبسن عن هذه العناصر القومية على نحو أوضح فى مسرحية «الوليمة فى سولهوج» (١٨٥٦) حيث استخدم كتاب لاندستاد المسمى «أغانٍ شعبية نرويجية» (١٨٥٣) . وهو فى هذه المسرحية ينتقل بالحدث إلى عصر المواويل (حوالى عام ١٣٠٠) ويرمى إلى أن تولد حبكته نفسها انطباعا أشبه بموال متطاول . أما مسرحية «أولاف ليليكراش» (١٨٥٧) فمسرحية رومانتيكية عن الحب ، يجمع حدثها بين موال «أولاف ليليكراش» الوارد فى كتاب لاندستاد ، وقصة واردة فى كتاب «حكايات شعبية نرويجية» . ويصف جيجر ، معاصر إبسن وكاتب سيرته ، هذه المسرحية بأنها « أوغل فى الرومانتيكية ، من حيث الحالة النفسية » من «الوليمة فى سولهوج»[٩] .

وفى هذه المسرحية نجد أن الشابة الفهيلد ، التى يدور الحدث حولها ، ابنة للطبيعة ، تعيش فى واد طليق ، عاش فيه الموت

الأسـود فسادا . إنها تجسيد للحب الذى يـتغلب على التقاليد والمجتمع . ويـراد بأولاف أن يتزوج اينجيبورج ، تنفـيذا لخطة كريستين ليليكراش ، للتوفيـق بـين الأسرتين . ولكن أولاف ينقذ حبه البـاكـر ، ألفهـيلد ، مــن حكــم الاعدام الذى فرضتـه عليها كريستين وقــومهــا ، ويــقترن بهــا . وقــد قــدر لموضـــوع الفـداء من طريق الحب ، هــذا الموضـوع الرومانتيكى ، أن يجـد ، فيـما بعد ، تعبيرا أعمق عنه ، فى مـسرحية «بيرجنت» .

وفى مسرحية «الفايكنج فى هيلجيلاند» (١٨٥٨) يضحى سيجورد ، على خلاف أولاف ، بحبه لهيورديس ، من أجل صديقه جونار ، ومن ثم يتعين عليه أن يدفع حياته ، ثمنا لذلك . ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المسرحية تنم على أن إبسن صار أشد اهتماما بمادة الحكايات (الساجا) منه بالمواويل[١٠] . و«الفايكنـج هيلجيلاند» باحـتفـالها بعظمـة الفرد ، ومزجـهـا بين خـيوط الرسـالة والحـب ، وتحركـها السـريع نحو نهـاية مأساوية ، ترهص بمقدم «براند» ، أعظم مآسى إبسن الرومانتيكية .

إن مـسرحـية إبـسن فى فتـرته الرومـانتيكيـة ، رغم تنوع مـوادها ومصـادرها وتركيزها على جـوانب مختلفـة من تاريخ النرويج وميـراثها الثقـافى ، تتفق فى كـونها تستـخدم النظم ، كأداة لـلتعبـير الدرامى ، واصطناعها بناء فضفاضا[١١] . لقد كان بناء هذه المسـرحيات يلائم مداها الملحمى ،وروحها الفولكلورية .

وتمثل مسرحيتا «براند» و «بيرجنت» ذروة أعمال إبسن الرومانتيكية. فكلاهما ، إذ يسيطر عليهما بطل واحد ، يستخدم بعض عناصر الفولكلور والحكايات التى استفاد منها ابسن فى مسرحياته السابقة . وفضلا عن كونها تعبيرات عن وعى قومى . وتقريرات شخصية عميقة ، تبلغ هاتان المسرحيتان بالأدوات المستخدمة فى سابقاتهما مرحلة الكمال . فمسرحية «براند» ترقى إلى ذرى المأساة بالخيوط التى سبر إبسن أغوارها ، دون أن ينجح تماما فى «الوليمة فى سولهوج» و«الفايكنج فى هيلجيلاند» خيوط رسالة المرء فى الحياة ، والزواج . ومع ذلك كف إبسن ، فى «براند» ، عن استخدام المصادر التاريخية ، وجعل دراسته لعظمة الفرد تدور فى العصر الحديث ، أما الرسالة ، وهى من مكونات رؤياه الرومانتيكية الباكرة . فقد قدمها هنا ، على نحو أنضج ، باعتبارها شرطا لازما لبلوغ العظمة ، كذلك أدمج إبسن فى الحدث ، على نحو أكثر نجاحا ، خيوط الحب والزواج ، وذلك بأن جعل إنجاز البطل رهنا بآلام تضحيته ، وموت زوجته الحبيبة فى نهاية المطاف وبهذا تكتسب المسرحية حدة مأساوية .

إن براند لا يفرض مطالبه المأساوية على زوجته ، أو على المجتمع كله فى الواقع فحسب ، وإنما على نفسه ، فى المحل الأول . وإن شعاره «الكل أو لاشىء» لكاف فى حد ذاته لأن يومئ إلى أن المأساوى هو وحده الجدير بأن يعانى . وإن مصدر المسرحية ، وجو أكتوبر الموحش

بين جبال النرويج ، ورمزية الصقر ، والكنيسة الثلجية ، لتلتحم كلها ، على نحو صلب ؛ بحياة براند ؛ كفرد فاتق . إنها كلها جزء من مأساته .

وفى «بيرجنت» يعود إبسن إلى مادته الباكرة ، وهى الفولكلور ، على نحو أوسع نطاقا ، ولآخر مرة فى حياته كلها ، كذلك يستخدم لغة شعرية قوية لا يباريها سوى مناظره البراقة التى تنتقل بسرعة من مشهد إلى مشهد وقد رسم إبسن شخصية بيرجنت على النحو الذى يتيح له تقديم شخصيات قصص الجنيات القومية ، تلك الشخصيات الرومانتيكية ، والترول (عمالقة وأقزام الأساطير الاسكندنافية) ورسم مشهد طلب بير يد أميرة الترول) ، بعد أن سعى البطل إلى الحصول على نصف مملكتها ، وذلك بأن تزوج الأميرة[١٢] . ومع ذلك يفرق جيجر بين بيرجنت وأبطال إبسن السابقين ، فعنده أن «بيرجنت ليس ، كهؤلاء الأبطال الآخرين ، نتاجا للرومانتيكية الجمالية ، وإنما هو بالأحرى نتاج لتلك الرومانتيكية الشعبية والقومية الكامنة عند أساس الرومانتيكية الجمالية»[١٣] .

-٢-

إن مسرحية «براند» هى أعظم مأسى إبسن الرومانتيكية ، فهى تدور حول بطل رئيس يقوم فى مواجهة بنية من القيم المعنوية والدينية التقليدية ويطور الحدث محاولة البطل تحقيق ذاته فى بحثها عن مثل أعلى ، كما يتمثل الإيقاع المأساوى للمسرحية فى بحث ينتهى بمصرع البطل .

ومسألة النموذج الذى أقام عليه إبسن بطله مهمة ، بقدر ما تلقى ضوءا على طبيعة الصراع الدرامى فى المسرحية . وقد عد بعض النقاد «براند» مسرحية دينية ، يدافع بطلها عن ذلك المفهوم الكيركجاردى : «المفهوم الصارم الذى لا يدرج فى باب «المسيحية» أى شىء أقل من أن يكون «شبيها بالمسيح» ، ولم يكن ينظر إلى الجهر بالمسيحية على أنه يتضمن استعدادا لمعاناة مصير مؤسسها فحسب . وإنما أيضا على أنه يتضمن الشهادة الفعلية ، بحيث لا يغدو الإنسان مسيحيا ، من الناحية الفعلية ، إلا اذا كف (جسديا) عن الوجود ، وهو شرط يمكن أن ندعوه المفارقة المسيحية ، فى أشد صورها تطرفا»[١٤] .

إن حياة كير كجاردوفكره يعدان النموذج الذى أقيمت عليه شخصية براند . ويعلن جورج براندز أنه «تكاد كل فكرة جذرية ، فى هذه القصيدة ، أن تكون موجودة عند كيركجارد ، كما أن حياة بطلها نموذج لحياته . ويلوح الأمر ، من الناحية الفعلية ، كما لو كان إبسن قد طمح إلى اكتشاف شرف أن يدعى شاعر كيركجارد »[١٥] . أما دوانز ، على الطرف المقابل ، فيرى أن من الممكن النظر إلى مسرحية «براند» ، «لا على أنها المصير المأساوى لرجل مشرب بأفكار كيركجارد ، وإنما على أنها مأساة مقامة بما يتمشى مع الأفكار الجمالية لذلك المفكر القادم من كوبنهاجن»[١٦] .

كذلك ذهب البعض إلى أن شخصية براند مقامة على شخصية الأب ج. أ. لاميرز . . راعى أبر شيه سكين . التى ينتمى إليها إبسن[17] . ويؤكد جيجر أن إبسن لم يكن يعرف تقريبا شيئا من كتابات سورين كيركجارد[18]، وهو ما يؤكده إبسن نفسه «لم أقرأ إلا القليل جدا من س. ك . ومن هذا القليل لم أفهم إلا الأقل»[19] . وقد كان إبسن حريصا على أن يؤكد أن شخصية براند لا صلة لها برجال الدين . يقول : «أما عن كون براند كاهنا ، فذاك أمر لا قيمة له ، فى الواقع : فمطلبه إنما يسعى إليه فى كل دروب الحياة: فى الحب ، وفى الفن ، إلخ. . .»[20]. فليست «رسالة» براند بالضرورة هى رسالة الكاهن . وقد كتب إبسن يوما إلى جورج براند يقول : «لقد كان بإمكانى ان أجسد قياس التمثيل فى شخص مثال – أو سياسى ، كما جسدته فى شخص كاهن» .

-٣-

نشرت مسرحية «بيرجنت» لأول مرة فى كوبنهاجن فى فبراير ١٨٦٧ ، أى بعد نشر مسرحية «براند» بعام واحد . وفى رسالة إلى بيتر هانس ، بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٨٧٠ ، كتب إبسن يقول : «بعد مسرحية براند جاءت مسرحية «بيرجنت» ، كما لو كانت قد انبثقت من تلقاء نفسها»[21] . والحق أن المسرحيتين تمثلان معا وجهين وثيقى الالتحام لحياة مؤلفها الداخلية . وهكذا ، فلئن كانت مسرحية «براند» تمثل إبسن فى أحسن لحظاته (أى فى أسمى جوانب نفسه ، كمدافع عن التفانى التام)

فإن مسرحية «بيرجنت» تمثله فى أكثر لحظاته استرخاء ، إن لم نقل تحللا من المسئولية[٢٢] . وإن ما تتسم به هذه المسرحية من وفرة غنية فى اللون والمناظر ، والصور الشعرية ، والنقلة السريعة من مشهد إلى آخر ، والإيغال الخصب فى الخيال ، والمناظر الواضحة التى تريق عليها الشمس نورها ، لتقف على الطرف المقابل لجو «براند» الكئيب . والأمر كما لاحظ تيودور جورجنسون هو أن «براند» جادة ، تكاد تدنو فى قتامتها من أمسية موحشة فى شهر أكتوبر ، فى أراضى الشمال ، بينما «بيرجنت» فياضة بالخيال ، غنية بالابتكارات الشعرية على نحو مدهش . ولكن كلتيهما صادقة وممثلة أمينة لمؤلفهما نفسه[٢٣] .

وفضلا عما كان إبسن يستشعره من حاجة إلى التعبير عن النفس ، يلوح أنه شرع فى كتابة مسرحية تكمل «براند» ، بأن تقف على الطرف المقابل لها . فبيرجنت تجسيد للطيش وروح المصالحة ، والأثرة ، واللامسئولية ؛ وكلها صفات ظل براند يحاربها حتى الموت . ويلاحظ لافرين مهيبا أن «القطب المقابل لشعار براند الصارم : الكل أولا شىء ، هو شعار بيرجنت الكل ولا شىء ، فبدلا من أن يكون بيرجنت فردى النزعة بمعنى أعمق ، لجده أنانيا عميق الأنانية . وإذ يضرب صفحا عن كل المعايير والقيم الخلقية ، يستسلم للجانب الكمى من الوجود ، فالأشياء التى تحدث له لا تخضع لنظام ، وإنما تأتى من الخارج »[٢٤] .

ويعتنق برشتين وجهة نظر شائقة تذهب إلى أن (بيرجنت) لا تضاد «براند» وانما هى مسرحة لنفس خيوطها، من زاوية ملهوية تهكمية فإبسن،

فيما يرى برشتين ، يستخدم تكنيكا «سلبيا» استخدمه فيما بعد ، فى مسرحياته التالية ، أكمل استخدام ، وفيه لا يدفع إلى مقدمة الحدث الدرامى بالمتمرد نفسه ، وإنما بالأشخاص الذين تمرد عليهم . وبيرجنت نموذج جلى لذلك[٢٥] . وسواء اتفقنا مع برشتين فى هذا الرأى أو لم نتفق، تظل الحقيقة باقية ، وهى أن «بيرجنت» مسرحية مكملة لـ «براند» .

-٤-

ومن «براند» و «بيرجنت» ، ننتقل إلى الواقعية الحديثة ، كما تمثلها مسرحية «البطة البرية» (١٨٨٤) . إن هذه المسرحية تشغل مكانة خاصة بين أعمال إبسن الناضجة . ومن الواضح أنه كتبها ليدحض ما كان يعد إجراء متعارفا عليه . لقد وصفت الدراسات الأولى عن إبسن المسرحيات الثلاث التى سبقت ، البطة البرية ، مباشرة - «أعمدة المجتمع» ، «بيت دمية» ، «الأشباح» - بأنها مسرحيات «ذات قضية» وعلى ذلك عد إبسن كبير المتمردين الساعين إلى تقويض الأسس الزائفة للمجتمع المعاصر على الرغم من أن عددا بالغ الضآلة من النساء الأوربيات قد صفقن الباب وراء ظهورهن ، على طريقة نورا ، وعلى الرغم من أن الدكتور ستوكمان صار ينظر إليه ، فيما بعد ، على أنه مضايقة ، مهما يكن على صواب ، من الناحية المثالية ، وإن قول إبسن فى نهاية حياته ، ذلك القول الذى أورد كثيرا ، إنه «أقرب إلى الشاعر وأبعد عن الفيلسوف الاجتماعى مما يظن عادة » ليعبر عن ضيقه بمن عدوه ثائرا اجتماعيا ، أكثر منه فنانا .

وعلى ذلك فإن «البطة البرية» لم تخرج بقضية تعارض المسرحيات الثلاث السابقة فحسب ، وإنما خرجت أيضا بتركيب مختلف فـ«كذبة الحياة» التى يتحدث عنها الدكتور ريلنج قد لاحت للنقاد عبارة غير خليقة بإبسن ، ويلوح أن إبسن كان يثبت أن ما لديه من قول عن وضع الإنسان الحديث أكبر مما كان يظن ، وإنما يقوله بطريقة الشاعر .

إن «البطة البرية» مثال لمسرح الواقعية الحديثة من حيث أنها تعبر عن حساسية حديثة ، بوجه خاص : عن غياب الحقيقة المطلقة . وتبين أن الحقيقة لا تعدو أن تكون نسبية . لقد حاول إبسن أن يعالج جانبا من هذه الرؤية فى الفصل الرابع من «عدو الشعب» ، الذى يعلن صراحة أنه لا وجود لمطلق . ومهما يكن من أمر ، فان مسرحية «عدو الشعب» ، بمسرحتها مواجهة بين دكتور ستوكمان المثالى النزعة ، ومجتمع بأكمله ، لا تغوص عميقا فى العالم الداخلى لشخصياتها. ولهذا جنحت المسرحية إلى الجانب الاجتماعى، ولم تنقل من الشعر قدر ما تنقله «البطة البرية» .

ويرى بعض دارسى إبسن أن «البطة البرية» و «بيت دمية» ، و «الأشباح» تكون وحدة بنائية فهذه المسرحية الثلاث ، كما يدعون ، تستخدم الأسلوب التحليلى المعروف باسم «الكشف المرجأ» ومثل هذا التكنيك المستخدم بنجاح فى مسرحيات إبسن «الاجتماعية» أحيانا ما يشار إليه أيضا على أنه مسرح «الأوضاع المهيأة» ، حيث يكون حدث المسرحية بمثابة كشف مستمر عن الحاضر ، أحدث انقلابا كبيرا فى حياة

الشخصيات ، ومع ذلك فإن «البطة البرية» ليست مسرحية «أوضاع مهيأة» . فـ «شئون أسرة إكدال» ، كما يقول هومان ج. فيجاند ، «لم تكن تسير نحو أى تأزم ، أثناء سنى الزواج الخمس عشرة . . وعلى هذا فإن الملاحظات الخاصة بماضى الزوجين ، مهما يكن من وفرتها ، تلوح لنا عرضية اضطرارية ، أكثر منها كشفا جذرى الأهمية»(٢٦) ويزودنا فالنسى بتشبيه نافذ لتركيب المسرحية ، حين يقول :

«إن نمو مسرحية «البطة البرية» ، كنمو مسرحية تورجنيف «شهر فى الريف» أو مسرحية تشيكوف «الخال فانيا» ، لأشبه بتفاعل كيميائى . فثمة رد فعل يدخل على موقف ، كان يبدو هادئا وصافيا وفى الحال يطلق عقال توترات مختبئة ، فيغلى الموقف ويحتدم وتصدر عنه الأبخرة . ثم تحدث عملية ترسب ، ويعاد إقرار التوازن»(٢٧) .

وفى «البطة البرية» يوضع الماضى إزاء لوحة واسعة للحياة العائلية ، والتفاصيل الحميمة التى يخصص لها إبسن فصلين كاملين من مسرحيته قبل أن يخطو جريجرز فيرل لكى يبعث الاضطراب فى حياة الزوجين . ويتيح هذا المنهج لإبسن فرصة لدراسة آثار الوهم دراسة أعمق ، بدلا من أن يظل محتفظا بترتب متصاعد ، ناتج عن الكشف عن الماضى ، كما هو الشأن فى «بيت دمية» و «الأشباح» مثلا ، مما حدا بفرانسيس فرجسون إلى أن يصف هذه الأخيرة بأنها «قصة بوليسية » .

ويوجد فى «البطة البرية» أكثر من مستوى للوهم المتمثل فى إكدال العجوز وابنه هايلمر . فعلى حين يقوم وهم إكدال العجوز على ماضيه ، يقوم وهم هايلمر على رؤية للمستقبل . وعلى حين يمثل ماضى الأب عالما من البطولة والرياضة والشجاعة ، يحلم الابن باختراع لا يحرره من رتابة حياته فحسب ، تلك الرتابة التى يرمز إليه كونه مصورا فوتوغرافيا[٢٨] ، وإنما سيكفل له أيضا ولأسرته المكانة الاجتماعية التى حرموا منها ، وليس فى أى موضع من مواضع المسرحية ما يشير إلى قدرة هايلمر على أن يحدد ، على وجه الدقة ، طبيعة هذا «الاختراع» الذى يتحدث عنه . وإذ يجعل إبسن من هذا «الاختراع» شيئا عصيا على التحديد الدقيق ، يومىء إلى أنه سيظل جزءا من عالم الوهم .

وهكذا يرسم مؤلف الكتاب خريطة تطور إبسن : رومانتيكية باكرة ، تلتها فترة تجريب يغلب عليها الطابع الاجتماعى ، وأخيرا واقعية حديثة تتناول مسألة الحقيقة والوهم . وفى هذه المرحلة الأخيرة ، كما تمثلها «البطة البرية» ، يقابل إبسن بين نظرتين متضادتين إلى طبيعة الواقع ، مبينا أن كلا منهما تكمل صاحبتها ولا تستبعدها ، لأن الحقيقة لا يمكن أن تدرك من حيث علاقتها بأى رؤيا ، أحادية الجانب ، للواقع .

الهوامش

(١) قارن فرانسيس فرجسون : فكرة المسرح ، ص ١٤٨ .

(٢) ثمة مناقشة وافية لتأثير «المسرحية المحكمة الصنع» فى إبسن فى مقالة دوروثى كـوتشر ، «البـناء الدرامى الحديث» فى دراسـات جـامعـة ميسورى ، ٣ (١٩٢٨) ص ٧٠ – ٨٧ .

(٣) وأدى هذا ببعض المنتقصين من قدره إلى اتهامه بأنه جديب الخيال .

(٤) جون سباستيـان كاميرمير فنهافن (١٨٠٧ – ١٨٧٣) وهنريك أرنولد فرجيلاند (١٨٠٨ – ١٨٤٤) .

(٥) وردت هذه العبـارة فى كتيب لجنـة إدارة المسرح . وأوردها داونز فى كتابه «إبسن» ، ص ٤١ .

(٦) «إبسن» ، ص ٧ .

(٧) يـقدر كوت ، فى ترجمتـه لحياة إبسن ، ص ٦٣ ، انه عندما نشرت مسرحية «كاتيلينى» لم يكن هناك أكثر من اثنتى عشرة مسـرحية نرويجـية حـقـة . ومن بين هذه المسـرحيـات ، كانت مـسـرحيـة فيرجيلاند المسماة «فلدستوين» من بين ريبرتوار مسرح بيرجن .

(٨) «إبسن» ، ص ٤١ .

(٩) «هنريك إبسن» ، ص ١٠٩ .

(١٠) الساجا حكايات نثرية كتبت ، أثناء العصور الوسطى ، بلغة ايسلندا القديمة . وتتناول ثلاثة أنواع من الموضوعات :

١- الأساطير القديمة وديانة الشعوب التيوتونية .

٢- ملوك النرويج .

٣- تواريخ أسر ايسلندا .

وتجمع مسرحية «الفايكنج فى هيلجيلاند» بين النوعين الأول والثالث .

(١١) ربما باستثناء مسرحية «السيدة المجر من اوسترات» (١٨٥٥) .

(١٢) انظر ثيودور جورجنسون : «هنريك إبسن» ، ص ٢٣١ .

(١٣) «هنريك إبسن» ، ص ١٩٠ - ١٩١ .

(١٤) برايان داونز ، «إبسن» (كامبردج ١٩٤٦) ص ٨٠ .

(١٥) جورج براندز : «هنريك إبسن : دراسة نقدية » ترجمة جيسى ميور (نيويورك : بنجامين بلوم إنك ، ١٩٦٤) ص ٢١ .

(١٦) برايان داونز فى كتابه السالف ذكره ، ص ٨٦ . قارن : م. ا . ستوبارت ، «أضواء حديثة على مسرحية إبسن «براند» ، فورتنايتلى رفيو ، السلسلة الجديدة ، ١٨٩ ، ص ٢٣٣ .

(١٧) انظر على سبيل المثال : هنريك جيجر فى كتابه «هنريك إبسن» ص ١٨١ وتيودور جورجنسون فى كتابه «هنريك إبسن : دراسة لفنه وشخصيته» ، ص ١٩٠ .

(١٨) جيجر ، فى كتابه السالف ذكره ، ص ١٨٢ .

(١٩) أوردها موريس فالنسى فى كتابه «الزهرة والقلعة» ، ص ١٢٦ .

(٢٠) إبسن «مراسلات» ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٢١) أوردها آرتشر ، ص ١٠ .

(٢٢) برشتين ، مسرح التمرد ، ص ٥٩ .

ويرى برشتين (وهو ما لا نوافقه عليه) أنه عندما تعاقب مثالية براند المتعصبة ، يتحول إبسن لنقل الجانب الأكثر ترخصا من طبيعته ، جانب الباحث عن المتعة ، تحت شمس إيطاليا .

(٢٣) «هنريك إبسن : دراسة لفنه وشخصيته » ص ٢٢٠ .

(٢٤) «إبسن : مدخل » ص ٥٦ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

(٢٦) «إبسن الحديث » ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢٧) «الزهرة» ، ص ١٧٢ .

(٢٨) كان إبسن يربط بين التصوير الفوتوغرافى والحرفية ، ومن الواضح أنه كان يستبعده من مجال «الشعر» أو الفن الحق . وقد حدث مرة ، إذ كان مخيب الآمال غاضبا ، أن قال لبجورنسون إنه سيتوقف عن الكتابة ويصير مصورا فوتوغرافيا . انظر : «رسائل وأحاديث» ، ص ٦٧ .

عبد العزيز حمودة

١- فى النقد الدرامى

٢- الناس فى طيبة

٣- ليلة الكولونيل الأخيرة

٤- المرايا المحدبة

١) فى النقد الدرامى

مازال النقد الدرامى – نظرية وتطبيقا – يتراوح فى بلادنا بين قطبين متنافرين : أكاديمية باردة مترفعة تلوذ بكتاب «الشعر» لأرسطو ، أو مقدمات دريدن وكورنى وهوجو ؛ ونزعة صحفية متعجلة يغلب عليها طابع التحامل أو المجاملة ، ولا تستند إلى رصيد فكرى أو وجدانى حقيقى . وبين هذين القطبين تضيع مجهودات صادقة ، كانت كفيلة برفع أدبنا المسرحى إلى أفق آخر من العمق والجدية والحيوية .

من هذه المجهودات تلك الأعمال النقدية التى ألفها أساتذة أكاديميون فى الأساس ، ولكن أكاديميتهم ليست من النوع الذى ينعزل عن تيار الحياة الأدبية والفنية ، وإنما يصب فيها ويثريها : أعنى رجالا من قبيل الدكاترة محمد مندور ، وعبد القادر القط ، ولويس عوض ، وشكرى عياد ، ورشاد رشدى ، وعز الدين إسماعيل ، وعلى الراعى . والدكتور عبد العزيز حمودة – وإن يكن منتميا إلى جيل لاحق – امتداد خصب لهذا النوع من النقد .

فالدكتور حمودة – الذى عرفناه مؤلفا لمسرحيات «الناس فى طيبة» و «الرهائن» و «الظاهر بيبرس» و «المقاول» و «ليلة الكولونيل الأخيرة» – قد تتلمذ لكبار أساتذة النقد والمسرح فى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية ، وقرأ أعمال كتاب المسرح ونقاده قديما وحديثا ، ثم عمد إلى توظيف هذا العتاد الأكاديمى فى دراسة نظرية الدراما ، وتطبيقها على أعمال بعينها . ومن هنا كانت كتبه الأربعة التى تلت كتابا باكرا هو «علم الجمال والنقد الحديث» (عن بندتو كروتشى بخاصة) : «المسرح السياسى» (١٩٧١) ، «مسرح رشاد رشدى : دراسة تحليلية» (١٩٧٢) ، «البناء الدرامى» (١٩٧٧ – طبعة ثانية ١٩٩٨) ، «المسرح الأمريكى » (١٩٧٨) .

ففى كتاب «المسرح السياسى » يعرف المؤلف المسرحية السياسية بأنها «استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة – غالبا ما تكون سياسية ، وقد تكون اقتصادية – مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى الجمهور ، أو تعليمه بطريقة فنية » . وعلى ضوء هذا التعريف الجامع المانع – كما يقول المناطقة – يدرس المؤلف ما يعرف فى الولايات المتحدة باسم مسرح «الصحف الحية» منذ بداياته حتى بلوغه مرحلة النضج ومروره بفترة الحيرة ، ويفرق بين المسرح السياسى بمعناه الصحيح ومسرح الإسقاطات السياسية .

وكتاب «مسرح رشاد رشدى» دراسة جميلة ، عمادها المنهج التحليلى ، لرؤية هذا الكاتب المسرحى المتفرد ، وبناء أعماله . ويشكل

هذا الكتاب - إلى جانب كتاب د. فاروق عبد الوهاب المسمى «مسرح رشاد رشدى» وكتاب د. نبيل راغب - الدراسات الوحيدة الكاملة لأعمال رشاد رشدى من «الفراشة» إلى «بلدى يا بلدى» .

وتبلغ الرؤية النقدية عند الدكتور حمودة أعلى نقطة لها فى كتابه «البناء الدرامى» الذى صدرت طبعته الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٩٨ حيث يعالج ، بأستاذية واقتدار ، عناصر البناء الدرامى ، ومعنى الحدث الدرامى ، والصراع ، والحوار ، مع استمداد أمثلته من نماذج غربية وعربية . وعندى أن هذا الكتاب - إلى جانب «نظرية الدراما» لرشاد رشدى ، و «فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية» لعلى أحمد باكثير - من أهم الوثائق النقدية التى أخرجها ثلاثة رجال كل منهم فنان مسرحى بحقه الخاص .

وكتاب «المسرح الأمريكى» الصادر فى سلسلة «كتابك» - مثل كتاب «الرواية الإنجليزية» للدكتورة أنجيل بطرس سمعان الصادر فى نفس السلسلة - مدخل جذاب إلى موضوعه ، يجمع بين الإيجاز والإحاطة ، ويجول بنا فى عالم المسرح الأمريكى منذ بداياته حتى إدوارد أولبى .

إن حقلنا المسرحى بما يزخر به من معاهد أكاديمية وكليات للآداب وكتاب ونقاد ومترجمين ومعدين ومخرجين وممثلين ومصممى ديكورات

وأزياء ومستفرجـين أحوج ما يكـون إلى دراسة هذه الأعـمال ومـا جرى مجراها . ففى الاطلاع على أصول المسرح العالمى ونظرياته واتجاهاته خير ضمان لرحابة النظرة ، ونضج التناول . وهو طاقة نور تنفتح على تجارب الآخرين ، وتزيل عناكب الجهل والتجهيل .

٢) الناس فى طيبة

استيحاء الأسطورة القديمة - إغريقية كانت أو غير ذلك - تقليد جرى عليه عددٌ من كتاب المسرح فى عصرنا - سارتر ، وجيرودو ، وأنوى ، إلخ - وذلك لأسباب لا تخفى على الناظر : فالأسطورة بما تراكم لها من رصيد عبر العصور فى وجدان المشاهد - تروى قصة معروفة له فعلا - من ذا الذى يجهل قصة أوديب؟ - وبذلك تتيح له الفرصة كى يصرف انتباهه إلى دلالاتها الفكرية والاجتماعية والحضارية. والاسطورة، ثانيا ، تتوسل إلى ذلك الجانب الطفولى من الطبيعة البشرية ، مهما رقت فى مراقى الحضارة : جانب السحر والخوارق والبطولات .

والدكتور عبد العزيز حمودة ، صاحب مسرحية «الناس فى طيبة» التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، يواصل هذا التقليد المسرحى حين يستوحى أسطورة من قلب تراثنا وأرضنا ، أسطورة الأخ الطيب أوزيريس ، والزوجة الوفية إيزيس ، والأخ الشرير ست ، وزوجته نفتيس ، والابن حورس : البطل المنقذ الذى يخف إلى الثأر لأبيه من شر ست ، وإعادة الحق والعدل والخصب إلى أرض كيم الطيبة .

والجديد الذى أتى به الدكتور حمودة هو أنه أعاد تفسير الأسطورة ، وغيرّ من الصورة المستقرة لشخصياتها فى الأذهان ، وذلك بغية النظر إليها من زاوية جديدة ، وتركيز الأضواء على جوانب منها كانت خافية . إن إيزيس هنا ليست زوجة وفية ولا أما رؤوما وإنما هى حاكم مستبد يتواطأ مع الكاهن الأعظم - سادن المعبد - للتغرير بشعب طيبة ، والاستحواذ على ثروات المدينة . وست ليس شريرا وانما هو صاحب رؤيا : إنه يتوق إلى أن يرى الشعب يصحو من غفلته ، ويشترك اشتراكا إيجابيا فى تسيير شئونه . وأوزيريس لا يدخل التابوت منخدعا - كما فى الأسطورة المتوارثة - وإنما يدخله بمحض اختياره . المسرحية ، إذن ، تعيد كتابة أصلها الأسطورى ، وذاك حق من حقوق الفنان المبدع .

بناء المسرحية ملحمى ، يتخذ شكل فصلين وعدد من المشاهد القصيرة المتتابعة ، كما فى بعض مسرحيات برخت . ويرواح المؤلف بين إجراء الفصحى على ألسنة الأطفال والعامية على ألسنة العامة . وثمة جوقة أوكوراس تضفى على الكل جلالا ملحميا ، وكأننا فى معبد فرعونى قديم ، نصغى إلى تراتيل الكهان والأناشيد المرفوعة إلى الرب رع ، كلىّ القدرة . ويكاد النثر أحيانا - لفرط شفافيته - يرقى إلى مقام الشعر ، وذلك من طريق تقسيم الفقر ، وازدواج الجمل ، وتحقيق المقابلات بين الأبنية اللغوية .

ست هو بطل هذه المسرحية غير منازع . وهو بطل وجودى من طراز أورست فى «الذباب» لسارتر : « سوف أحاول أن أعلمهم أن الإنسان لا يكون يا أوزوريس ، بل يصبح ما يريد هو » . هذا الإيمان بالصيرورة فى مقابل الكينونة ثورة على محاولة إيزيس والكاهن الأعظم استدامة الأوضاع البالية ، وإقناع أهل طيبة بأن الأمور قد رسمت هكذا منذ الأزل ولا تغيير لها . ولكن بروزست إلى مكان الصدارة لا يلغى دور أوزيريس : فهو يظل الملك العظيم الذى «بنى وشيّد ، الذى أفلح وزرع .. مهّد الطرق وأقام السدود ، تحكم فى مياه النهر العظيم حتى نزرع ونحصد» . وهو يقرر أن يحاكم إيزيس عن كل الجرائم والفظائع التى ارتكبتها فى حق الشعب أثناء غيابه . إن الصراع هنا ليس صراعا بين أفراد قدر ما هو صراع أخلاقى وميتافيزيقى بين مبدأ الخير ومبدأ الشر .

وكما هو المنتظر فى مسرحية يكتبها أستاذ للدراما ومعلم للأدب ، نجد هنا أصداء من ثقافة المؤلف الواسعة : إننا نجد أصداء من مسرحية شكسبير «أنطونيوس وكليوباترا» فى مثل قول ست : «أصدر الأوامر لأفراد الجيش أن يتفرقوا . . من يرد منهم الانضمام إلى إيزيس فليفعل . . ومن يرد منهم العودة إلى داخل طيبة فليفعل» . ألا يذكرنا هذا باستسلام مارك أنطونى الحزين ، فى مسرحية شكسبير ، حين رأى الأوفياء من جنوده ينفضون من حوله ، وينضمون إلى عدوه الذى بدأ نجمه يعلو ؟ وخطبة إيزيس « يا أهل طيبة . . أنا لم أقف هذا الموقف

لأثيركم علـى ست .. فهو شـقيـقى وشقيق أوزوريس . . لكـنى جئت لأشاركـكم فى تأبين إنسان أفنى عـمره فى حـبكم وحب طيـبة » . ألا يذكرنا هذا بموقف مـارك أنطونى فى مسرحيـة «يوليوس قيصـر» حين قام خطيبا على جـثة قيصر الطعين – بإذن من بروتس – فبـدأ حديثه بأنه لم يأت ليؤلب جماهير روما على قاتلى قيصر ، وإنما ليرثيه ؟

وثمة صـدى أيضاً من مسرحـية إليوت «جريمة قـتل فى الكاتدرائية» حين تتحدث الجوقة عن أحزانها عبر عشر سنوات ، إذ راحت تنتظر عودة أوزيريس ، وذلك على نحـو ما ظلت جوقـة نساء كانتـر برى المسكينات تنتظر عودة رئيس الأساقفة توماس بكيت من منفاه بفرنسا .

وهناك مشهد فى قصر ست ، يجمع فيه المهندسين والخبراء على نحو ما تجتمع اللجان ، واللجان المنبثقة عن لجان ، وهو مشهد كوميدى يخفف من جهـامة المأساة . إننا نجد فى أقـوال من طراز : «لابد من المساءلة . . لابد من المحاكـمة . . حاكموه . . فـى شوارع طيبة جروه . . فـى ميدان طيبـة يشنق . . من الشجرة الكبـيرة يعلق . . فليكن عبـرة » أصداء من مشهد مـجلس المهندسين فى مسرحية الدكتـور رشاد رشدى « رحلة خارج السور» : «ارقدوه . . ضرورى يترفت . . دا خطر . . أنا مفاصلى سابت . . ده موش مـننا » لكن هذه الأصداء كلهـا تدخل فى باب الاسـتيـحاء الخلاق لا المحاكاة العمياء ، وهى تثرى مسـرحية الدكتور حمودة بما تثيره من تداعيات أدبية ، وتوسل إلى الرصيد الفكرى والوجدانى لدى القارىء والمشاهد .

أما بعد فقد وصف يحيى حقى القصة القصيرة ، ذات مرة ، بأنها مخلوق بروحين : مرة حين تنشر منفصلة ، وأخرى حين تُجمع مع أخوات لها بين دفتى مجموعة قصصية . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن المسرحيه . إن لكل مسرح عظيم حياتين : مرة حين يستوى على خشبة المسرح خلقا سويا ، ومرة حين يخاطب القارىء بالكلمة المطبوعة . إن المسرحية التى لا تصمد لاختبار العرض لا تستحق أن تنتمى إلى فن الدراما ، والمسرحية التى لا تصمد لاختبار القراءة لا تستحق أن تنتمى إلى فن الأدب . ولعل أسطع الدلائل على موهبة الدكتور حمودة - هذا الدارس الأكاديمى الذى دخل محراب الفن من أوسع أبوابه بعد أن استعد له طويلا - أن مسرحيته تنجح على الورق نجاحها على الخشبة . ها هنا يجتمع الفكر والفن على خلق عمل متعدد الأبعاد : سياسيا واجتماعيا ونفسيا ، إلى جانب كونه خلقا تشكيليا يتوسل بالكلمة والصوت والإيماءة إلى مخاطبة عقل المتلقى ، وهز مسلماته ، وتحريك وجدانه .

إن مسرحية «الناس فى طيبة» دعوة إلى الإيجابية ، ورفض لأساليب البيروقراطية والتواءاتها . وما أحوجنا فى هذه المرحلة - ونحن نبنى دعائم الديمقراطية الحقيقية لأول مرة منذ زمن طويل - أن نلقى أسماعنا إلى هذا النداء المخلص الشجاع .

٣) ليلة الكولونيل الأخيرة

«ليلة الكولونيل الأخيرة» مسرحية للدكتور عبد العزيز حمودة . وقد كان دخول المؤلف حلبة التأليف المسرحى فى السنوات الأخيرة حدثا من الأحداث التى حركت الحياة الأدبية لما اتسمت به أعماله من نضج فنى وعمق فكرى فى آن واحد . لقد عرفته الحياة الأدبية ناقدا يكتب عن «علم الجمال والنقد الحديث» (١٩٦٣) وعن «المسرح السياسى» (١٩٧١) وعن «مسرح رشاد رشدى» (١٩٧٢) وعن «البناء الدرامى» (١٩٧٦) وعن «المسرح الأمريكى» (١٩٧٩) ولكنها لم تعرفه إلا منذ الثمانينيات كاتبا مسرحيا تمكن - رغم قصر الفترة - من أن يغدو ، بحق ، واحدا من أهم كتاب المسرح المصرى . إنه - إذا استخدمنا المجاز - قنبلة زمنية موقوتة تفجرت فجأة ، أو احتراق ساطع أعشى نوره الأبصار ، أو موهبة جاءت - كالإله القادم من طريق الآلة لكى يحل عقدة مسرحية اغريقية - لكى تساعد على إنقاذ مسرحنا مما يسوده من فجاجة فى التقنية وخواء من المعنى .

كانت أولى مسرحيات عبد العزيز حمودة هى «الناس فى طيبة » التى قدمت على مسرح الطليعة عام ١٩٨١ ، وتلتها «الرهائن» التى قدمت على

المسرح الحديث فى ١٩٨٢ . ثم جاءت «الظاهر بيبرس» المنشورة فى مجلة «المسرح» عام ١٩٨٣ ، مع مقـدمة ممتازة للدكتور جابر عـصفور . و «ليلة الكولونيل الأخـيرة» التى صـدرت فى نفس العـام من أهم تقدمـاته على أعتاب ربة الفن ، وإضافـة إلى أبعاد عالمه الدرامى الغريب – المألوف فى آن واحد .

تنتمى «ليلة الكولونيل الأخـيرة» إلى المسرح السيـاسى ولكنها – بما تحفل به من أبعاد اجتماعية ونفسية – تتجاوز هذه المقولة لكى تدخل عالم المسرح الإنسـانى الشامل . إنها تـتخذ من الحدث السيـاسى بؤرة تجمع ، تلتقى عندها كافة الأشعة المنبعـثة من شخصياته وتخلفنا فى النهاية مع أثر كلىّ عميق . . فيه الحزن والفرحة ، الأمل واليأس ، الارتخاء والشدة . . ومن وراء هذا كله تكمن رؤية المؤلف الإنسانية التى ترفض القـهر والخيانة والبطش ، وتؤكد قيمة الحرية والعدالة والكرامة .

تبدأ المسرحية براو من النوع الذى نعرفه فى مسرح برخت وفى كثير من مـسرحيـات عصـرنا الراميـة إلى إزالة الحائط الرابع ، ورأب الـثُغرة الفاصلة بين الممثل والجمـهور . ويقدمنا هذا الراوى إلى أسرة تتكون من الأب فـوزى ، وهو فى حوالى الخـامسـة والخمسين ، مُقعـد يجلس فى كرسى بعـجلات (وهى لفتـة رمزية إلى شل قواه المعنوية والبـدنية) والأم زكية ، وثلاثة أبناءهم : عفاف الطالبة الجـامعية ، وفؤاد الابن الأكبر فى

حوالى الثلاثين ، وأحمد الابن الأوسط وهو طالب فى السنة النهائية بالجامعة . ولعفاف خطيب مهندس شاب يدعى كمال . كما أن لفوزى صديقا صحفيا فى مثل سنه يدعى سامى ، وصديقا آخر يدعى رأفت . ومن وراء هذه الوجوه كلها يتخايل وجه آخر منذر بالشؤم : إنه صلاح ، الرجل الكبير ، فى مثل سن فوزى وسامى ورأفت . إنه نموذج الطاغية فى الدول الشمولية ، رجل من النوع الذى أفرزه العصر الحديث على شكل هتلر أو موسولينى أو ستالين . إنه «الأخ الأكبر» على حد تعبير الروائى البريطانى جورج أورويل ، فهو يتطوع - دون أن يدعوه أحد - لأن يكون وصيا على شعبه ، يحدد له مسارحياته واتجاه أفكاره ، وينتهى فى النهاية - مثل مكبث - بالتنكيل بأقرب أصدقائه .

وتدور أحداث المسرحية فى مكان تخيلى يسميه المؤلف «جمهورية آسيا الوسطى» فى القرن الحادى والعشرين ، أو الثانى والعشرين . إنها رؤية مستقبلية حافلة بالجزع على مصير البشرية ، فهى يوتوبيا معكوسة لا تركز على عنصر التقدم المادى قدر ما تركز على الأخطار التى تتهدد إنسانية الإنسان مع تقدم التكنولوجيا ووقوعها تحت سيطرة الطغاة . إنها ، من هذه الزاوية ، أقرب إلى رواية جورج أورويل المسماة «١٩٨٤» أو رواية أولدس هكسلى المسماة «عالم طريف جميل» . فنحن نرى هنا ناطحات سحاب شامخة ، كلها من زجاج ولكن - يلح علينا السؤال - كم تضاءلت قامة الإنسان إزاءها !

والمزية الكبرى للمسرحية هى أن هذا المضمون الفكرى لا يحيل الشخصيات إلى أفواه ناطقة بلسان المؤلف ، أو دمى متحركة ، أو أفكار على قدمين ، و إنما هى تحفل بالحيوية الإنسانية ، والجاذبية البسيطة . إن عفاف نموذج الفتاة التى تفيض أنوثة وفرحة بالحياة وهى على أعتاب الخطبة . والأم نموذج لأمهاتنا الطيبات ممن ينحصر عالمهن فى محبة الزوج ورعاية الأبناء وتدبير شئون البيت . والأبناء نموذج للجيل الجديد الذى تفتح وعيه السياسى على حقائق تدعوه إلى العمل والتغيير. وكمال هو المهندس الشاب الذى يطمح إلى غزو الصحراء وفتح آفاق جديدة . وصلاح - رغم كل قسوته - لا يخلو من حنين إلى البراءة القديمة والنقاء المفقود .

ويبدى المؤلف براعة فى رسم هذا الجو الذى يجمع بين الواقع والكابوس . إن التوتر يتصاعد - على نحو متدرج - فى عمله آخذا بأنفاس القارئ أو المتفرج لا تنحل عنه قبضته حتى النهاية . ويلجأ إلى المبالغة الهزلية على سبيل التفريج الملهوى أو تجسيم الواقع من طريق الاغراب فى الخيال . فهناك حصان ينتحر ضيقا بالعيش ويعكس بذلك أزمات هذا المجتمع الذى لا يجد دافعا لأن يعيش ولا يملك الشجاعة لكى يموت .

ومن الأبعاد التى يوحى بها عنوان المسرحية تلك الانقلابات المتلاحقة فى جمهوريات أمريكا الجنوبية ، جمهوريات الموز ، حيث الكولونيلات من مدّبرى الحركات العسكرية يتلاحقون فى تعاقب سريع لكى يصعدوا إلى أعلى المناصب ، أو يقفوا إزاء حائط معصوبى الأعين ، مقيدى

الأيدى والأقدام، لكى يعدموا رميا بالرصاص. إنه عالم الروائى الكولومبى الحائز على جائزة نوبل، جابريل جارثيا ماركيث، أو الروائى جريام جرين صاحب رواية «القوة والمجد» التى تدور أحداثها فى المكسيك .

لكن المسرحية تذكرنا أيضا بأعمال من الريبرتوار المصرى ، خاصة يوسف إدريس «اللحظة الحرجة» . إن الأب فوزى الذى يريد منع أبنائه من الاشتغال بالسياسة يذكرنا بالحاج نصار ، فى مسرحية إدريس ، ذلك الذى كان يحاول أن يتجاهل الواقع من حوله بينما قوات العدوان الثلاثى تدق على أبواب بيته فى بورسعيد فى ١٩٥٦ . وشلل فوزى زائف وليس حقيقيا ، مثل الباب الذى لم يكن مغلقا حقيقةً فى مسرحية إدريس . ففى كلا العملين تنتقل الشخصيات من خداع النفس إلى مواجهة النفس ، وتذوب الأكذوبة تحت شمس الحقيقة . والمفارقة - كما يعبر عنها فوزى - هى أنه - وقد شفى من شلله الذى كان حيلة هروبية وآلية دفاعية ، وحدد الرجل الكبير إقامته: «يوم ما وقفت على رجلى.. موش حاقدر أخرج »!

وتنتهى المسرحية - رغم كل ما يسودها من قتامة - بفوزى وزكية يسترجعان ذكريات حبهما ، وكفاح شبابهما من أجل تكوين بيت سعيد فى وطن سعيد . إن نبرة الأمل تعلو رغم كل شيء ومازالت هناك فرصة لكى يحيلا الأحلام إلى حقائق ، وكى يحصد الأبناء ثمرة كفاح الآباء ، حتى لا يضيع كفاح العمر بددا ، ويغدو السراب هو الواقع الوحيد ! .

٤) المرايا المحدبة

هذا الكتاب الصادر فى سلسلة «عالم المعرفة» (الكويت ، ابريل ١٩٩٨) لمؤلفه الدكتور عبد العزيز حمودة ، علامة فارقة فى موقف النقد العربى من المذاهب الحديثة كالبنيوية والتفكيك ، لن تعود الأمور بعده كما كانت من قبله قط .

ذلك أن نقادنا - أو أغلبهم - كانوا يتخذون من البنيوية والتفكيك أحد موقفين : موقف الرفض المطلق الشاكى من غموض هذه المذاهب ، وإغراقها فى التجريد والرسوم البيانية والأقواس والأسهم والجداول ، دون محاولة جادة لتعمق المقولات الفكرية الكامنة وراء هذا كله . والثانى - وهو الأسوأ ، ويمثله نقاد مغاربة وجزائريون وتونسيون وآخرون - موقف التبعية المطلقة التى تعيد رسم كتابات فرنسية بحروف عربية ، تظل مع ذلك أقرب إلى العجمة والركاكة ، لأنها تفتقر إلى التمثل الناضج لهذه الأفكار وتكتفى بإعادة إنتاجها فى لغة مغايرة وفى إطار ثقافة مختلفة .

لكن الأمر لم يخل من محاولات جادة لبعض نقادنا ومفكرينا لوضع هذه المذاهب النقدية فى الميزان ، والفصل بين الخنطة والزوان ، بين ما

لها وما عليها . من هذه المحاولات مقالة الدكتور شكرى عياد «موقف من البنيوية » (مجلة فصول ، يناير ١٩٨١) حيث كسر هذا الناقد الكبير للبنيوية ساقا وخلفها فى الساحة الأدبية عرجاء تظلع : وبحث الدكتور فؤاد زكريا الموسوم بـ «الجذور الفلسفية للبنائية» (نشر فى العدد الأول من حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت ثم أعيد نشره فى كتاب زكريا «آفاق الفلسفة») حيث يرد الكاتب هذا المذهب إلى أصوله عند كانط والأشكال التى اتخذها عند لفى ستروس وفوكو والتو سير ؛ وكتاب الدكتور محمد عنانى «المصطلحات الأدبية الحديثة» (لونجمان ، ١٩٩٦) حيث تجد شرحا جليا دقيقا لمفهومات البنيوية والتفكيك .

ويظل كتاب الدكتور حمودة هو أول دراسة وافية تتناول البنيوية والتفكيك من منظور نقدى . والكتاب - إذا استخدمنا عبارة كولردج - أقرب إلى أن يكون «سيرة أدبية» : فهو - على تجرده العلمى وموضوعيته الأكاديمية - لا يخلو من اللمسة الشخصية ، ومن انحراط - بل تورط - حاد فى موضوعه ، وذلك حين يروى لنا المؤلف كيف انه - وهو الذى رضع فى شبابه ، من خلال معلمه رشاد رشدى ، لبان مدرسة النقد الانجلو أمريكى الجديد - كان مبهورا فى البدايةبكتابات كمال أبو ديب وحكمت الخطيب وجابر عصفور وهدى وصفى وإيهاب حسن إلى أن نضج فكره ، وأصبح بمقدوره أن يسلط على كتاباتهم نور العقل الصاحى المحايد فاستبان له أن ما يقولونه لا يعدو وأن يكون وضعا لخمر قديمة فى

رقاق جديدة ، وأن مناهجهم - وهذه هى الاستعارة المركزية التى تفسر عنوان كتابه - أشبه بمرايا محدبة تقوم ، على نقيض ما تفعل المرايا المقعرة ، بتزييف حجم الشخوص والأشياء .

هكذا يقوم عبد العزيز حمودة على امتداد أربعة فصول طويلة - يؤطرها تمهيد فى البداية وقائمة بالمراجع فى النهاية - بفحص صبور نزيه لأفكار البنيوية والتفكيك متحدثا عن الحداثة فى نسختها العربية ، والحداثة فى نسختها الغربية الأصلية ، والبنيوية وسجن اللغة ، والتفكيك وما يسميه حمودة الرقص على الأجناب ، حريصا - فى هذا كله - على أن يؤكد ارتباط هذه المذاهب الغربية بإطارها الحضارى وموروثها الفلسفى والتاريخى والاجتماعى بل يؤكد أيضا «المزاج الثقافى» الذى تنماز به كل أمة ، ويفرق مثلا بين المزاج الانجليزى النزاع إلى الفردية والاستقلال والمزاج الفرنسى النزاع إلى تكوين مدارس ومذاهب والانخراط فى جماعات ، رغم اندراج المزاجين تحت مظلة أشمل هى المزاج الغربى الأوربى الذى لا يفصل بين شقيه سوى بحر صغير أو قنال - وإن يكن متلاطم الأمواج ثلجىّ البرودة عنيف التيارات - كم قد شقته أذرع السباحين المصريين قديما !

وفى ثنايا كتابه يقدم الدكتور حمودة كثيرا من اللفتات العقلية البارعة : إنه يلاحظ - بعد أربعة سنوات كاملة من البحث والتأمل والقراءة والدرس - أن حداثة البنيويين والتفكيكيين تنتهى - ولا مفر -

بـ «الشك الشامل وغياب المركز المرجعـى واللعب الحر للعلامة ولا نهائية الدلالة ولا شيء ثابت ولا شيء مقدس» . وثمـة نوع من العدالة الشعرية - ربة النقد تمهل ولا تهـمل ! - فى ملاحظته أن التفكيكيـة بزعامة دريدا هدمت البنيـوية ، وها هى ذى النزعـة التـاريخـيـة الجديدة تهـدم اليـوم التفكيكية ! ويلاحظ - مصيبا - إن كلاً من النقد الجديد والتفكيك قد نما - خلافـا للظاهر - على جذع الرومـانتيكيـة ، كما يـوضح سبق أ أ . رتشاردز - وهو من مؤسسى «النقد الجديد» - إلى إقامة دعائم النقد القائم عـلى استجابة القـارئ (وددت لو أضاف إلى رتشاردز زوجـة النـاقد ف . ر . ليفيز : كوينى ليفيز صاحـب كتاب «القصة وجمهور القراء» وهو فى الأصل رسالة دكتوراه رائدة أعدتهـا فى كمبردج تحت إشراف رتشاردز) ، ويقدم شرحا ممتازا لفكرة الناقد الأمريكى المعـاصر هارولد بلوم عما يسميه «قلق التأثير» (يؤمن بلوم بأن التاريخ الأدبى عـبارة عن سلسلة من عمليات إساءة القـراءة وإساءة التفسـير ، بهدف تجنب تكرار ما قـاله الأسلاف أو الوقوع فى دائرة محـاكاتهم) ، وينتهى إلى أن أتباع البنيـوية والتفكيك، يشتركون فى إنجاز واحد: وهو حجب النص» . صدق . وتلك جريمتهم الكبرى .

لكن الدكتور حـمودة يخطىء حين يضع جابر عصفـور مع كمال أبو ديب وحكمت الخطيب وهدى وصفى وإيهاب حسن فى سلة واحدة . قل مـا شئت عـن صلف أبو ديب الفكرى وتعـاليـه ، وعن رطانة الخطيب

المفتونة ، وعن غلبة العجمة على عربية وصفى ، وعن تكلف حسن ودعاواه العريضة فأنا معك فى هذا كله (وإن كان الانصاف يقتضينى أن أضيف أنهم جميعا - مهما يكن من رذائلهم - نقاد جادون جديرون بالاحترام ، وأبو ديب ، بوجه خاص ، قيمة مؤكدة) ولكن عليك أن تضع خطا أحمر لا تجاوزه ، ولا تدرج فيه جابر عصفور ! ذلك أن هذا الأخير - وهو عندى قمة نقدية عربية شامخة - قد برىء من شبهة العجمة ومن الافتتان بالغرب على السواء : إنه أستاذ للأدب العربى يعرف لغته وتراثه حق المعرفة ويكتب نثرا راقيا من أرفع نماذج نثر الفكر (انظر كلمته الرائعة فى احتفالية أبى حيان التوحيدى) ، ويجيد الانجليزية إجادة فائقة تمكنه من الرجوع إلى الأصول . واستخدامه لأدوات البنيوية والتفكيك - دون أن يكون من أتباع أى من هاتين المدرستين - ليس محاكاة عمياء ولا انجذابا إلى مصنوعات الغرب الفكرية ، وإنما هو تفتح فكرى على آفاق مختلفة ورغبة فى الاستفادة من كافة تقنيات النقد الأدبى إذا كان لها صلة بالعمل المنقود . ولن ينكر أحد أن فى البنيوية والتفكيك فى أحسن أحوالهما حين تنأيان عن السرف وتلزمان القصد - ما هو مفيد وحافز على التفكير .

كتاب الدكتور حمودة - وإن اختلف معه المرء فى هذه الجزئية أو تلك - عمل ناضج ينم على شخصية فكرية قوية ، وخلفية فلسفية راسخة (كان أول كتاب لحمودة عن الفيلسوف الإيطالى كروتشى ، كما أن عددا

من مقالاته الباكرة على صفحات مـجلة «المجلة» فى الستينيات كان منصبا على علم الجمـال) وقدرة على تناول الأفكار وتقليبـها على كافة أوجـهها وتبسيطها دون ابتذال ولا تشـويه . عندى أن « المرايا المحدبة » هو كتاب النصف الأول من عام ١٩٩٨ ، بامـتياز ، وربما كان كـتاب أعوام كثـيرة قادمة .

محمد عنانى

١- من قضايا الأدب الحديث .

٢- التنوير مسرحيا ونقديا .

٣- المصطلحات الأدبية الحديثة .

٤- فن الترجمة الأدبية .

٥- مترجم شكسبير : «رتشارد الثانى» مثلاً .

١) من قضايا الأدب الحديث

فى عام ١٩٩٥ صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سفر ضخم فى أكثر من خمسمائة صفحة عنوانه «من قضايا الأدب الحديث: مقدمات ودراسات وهوامش» للدكتور محمد عنانى » ويضم هذا الكتاب النفيس أهم كتابات عنانى فى السنوات الثلاثين الماضية ، مع بعض مقالات جديدة تنشر هنا لأول مرة . وأهم القضايا التى يتناولها هى : المصطلحات النقدية الجديدة حتى التسعينيات ، شعر العامية والفصحى ، الرومانسية والحداثة فى الشعر الانجليزى ، المسرح الشعرى ، أنواع الكوميديا الحديثة ، مذاهب المسرح الحديث، مع هوامش على الرواية الحديثة فى مصر والعالم ، وعرض لستةكتب أساسية فى المكتبة الإنجليزية .

ففى البداية يتحدث محمد عنانى عن قضية المصطلح الأدبى والنقدى وهى قضية أصبحت اليوم أكثر إلحاحا منها فى أى وقت مضى بعد تلك الرطانة النقدية الجديدة التى أذاعها كُتّاب مجلتّى «فصول» و «ألف» - ومنهم كاتب هذه السطور ، وإن يكن على مبعدة - وهى رطانة جعلت من النقد عقيدة سرية باطنية تضن بأسرارها على غير المريدين ، ولا يلم

بأطرافها سوى نحلة العارفين ، وتملك قوة مركزية طاردة تدفع القارئ عن القراءة دفعاً ، وتُكَرّهه فى النقد وأهله كراهة . وعلة ذلك أن كثيرا من كُتاب هاتين المجلتين - وما جرى مجراهما فى المغرب العربى بخاصة - هم من أصحاب الثقافات الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو غيرها ، وعلاقتهم باللغة العربية محدودة ، إن لم تكن شبه معدومة ، ومن ثم عجزوا عن إعادة إنتاج هذه التصورات النقدية بلغة الضاد ، فخرجت كتاباتهم مسخا هجينا لا هو إلى القاضى الجرجانى ولا هو إلى چاك دريدا ينتسب . والأمل معقود على من جمعوا بين الثقافتين العربية والغربية - من أمثال عنانى - أن يسبغوا على هذه المفهومات الغربية ثوبا عربيا لا يضيق بلابسه ولا يتسع عليه ، ولا يكون كمرقعة الدراويش نتفة من هنا ونتفة من هناك ، وإنما يلائمه ملائمة القفاز لليد .

وتحت عنوان «الشعر بين الفصحى والعامية» يتحدث عنانى عن تطور الشعر من بيرم التونسى إلى محمد الغيطى ، وعن صلاح جاهين شاعرا ، وعن بهاء چاهين فى ديوانه الأول «الرقص فى زحمة المرور» ، وعن البالاد أو الموال الغربى ، وعن محمد عبد الوهاب والرومانسية العربية ، وعن عالم الشعر لدى وفاء وجدى وفتحى سعيد ؛ والأولى - فى تقديرى - هى أهم شاعرات عقد الستينيات بعد ملك عبد العزيز .

فإذا جئنا إلى القسم المعنون « بين الرومانسية والحداثة فى الشعر الانجليزى » وجدنا بحثا ضافيا عن إزرا پاوند شاعراً ، وبحثا آخر نفيساً

عن شلى شاعراً يستحق أن يقف جنبا إلى جنب مع مقدمة لويس عوض لمسرحية شلى «بروميثيوس طليقا» ، ومقدمة مجدى وهبة لملحمة «بيوولف» الانجلو - سكسونية ، ومقدمة شكرى عياد لكتاب ، « فن الشعر » لأرسطو ، ولا عجب فإنما عنانى - وهو يكاد ينفرد بهذه المزية بين أبناء جيلى - أبرز امتداد لهذا الجيل العظيم الذى كادت الساحة النقدية تصبح بعده خرابا بلقعا ينعب فيه البوم ، ويسوده خراب عميم ، لولا واحة ناضرة هنا أو شجرة مثمرة هناك .

ويستأثر المسرح الشعرى بخمس من مقالات الكتاب إذ نجد مقدمة لمسرحية «الغربان» تناقش قضية العلاقة بين الشعر والمسرح ، ومقالات عن الصورة الفنية فى المسرح الشعرى ، وشكسبير وتراث الرومانس ، والمشهد الافتتاحى عند شكسبير ، ودراما فاروق جويدة الشعرية من «الوزير العاشق» إلى «الخديوى» .

وحين يتحدث عنانى عن أنواع الكوميديا الحديثة يوجه أنظارنا إلى أوجه التلاقى والاختلاف بين كوميديا الشخصية ، وكوميديا التورية الساخرة ، وكوميديا الكاريكاتير ، والكوميديا الجادة أو المأسوية ، والهزلية بين الكوميديا والمهزلة ، وكوميديات تشكوف القصيرة ، وكوميديا الفانتازيا .

كذلك يلقى عنانى أضواء غامرة على مذاهب المسرح الحديث فيتحدث عن المسرح الملحمى ، ومسرح العبث ، والمسرح النفسى ، والمسرح

الأفريقى ، ومسرح الطقوس والشعوذة ، والنقلة من الشعر إلى النثر ، والتركيب والتحليل مع الإشارة بوجه خاص إلى مسرحيتى «كوبرى الناموس» لسعد الدين وهبة و « رحلة خارج السور» (عند كاتب هذه السطور أن رشاد رشدى وألفرد فرج أعظم كاتبين مسرحيين عربيين فى عصرنا بعد توفيق الحكيم) .

وفى هوامشه على فن الرواية يتحدث عنانى عن أليكس هيلى (صاحب روايتى «جذور» و«عيد ميلاد جديد» وغيرهما) والأدب الأمريكى الحديث ، و«ذئب فى قرص الشمس» لمحمد عبد المنعم باعتبارها نموذجا لرواية «الأوتشرك» أو رواية ما حدث فعلا (كان محمد مندور أول من عرّفنا بهذا النوع الأدبى) ، ورواية مجيد طوبيا «تغريبة بنى حتحوت» ، والمجموعة القصصية «خريف الأزهار الحجرية» لماهر شفيق فريد .

وينتهى الكتاب بعرض واف لستة كتب من المكتبة الانجليزية هى : «الخيال الرومانسى» للسير موريس باورا (يخفق عنانى فى أن يفى هذا الكتاب الرائع حقه)، «الشعراء الرومانسيون الانجليز» لمحرره م . إبرامز ، «وردزورث : تفسير جديد» لمؤلفه و . ف. بتسون ، «الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها » لمؤلفته كارولاين سبرجن ، «تطور الصور الشعرية عند شكسبير » لمؤلفه و. هـ. كليمن ، نُشرت هذه المقالات لأول مرة فى باب «المكتبة الغربية» بمجلة «المجلة» فى منتصف الستينيات حين كان يحررها يحيى حقى العظيم ، فكانت وما زالت من أنفس مساهمات

دارسى الأدب الانجليزى فى نقل قطاعات منه - بلغة عربية صافية - إلى قارى الضاد . على أن عنانى يخطئ فى أمرين : يصف و. هـ. أودن بأنه «الشاعر الإنجليزى الأمريكى الأصل » (ص ٤٦٢) والعكس هو الصحيح فأودن من مواليد انجلترا وقد تجنس فيما بعد بالجنسية الأمريكية ، وفى ص ٤٥٤ يتحدث عنانى عن «مدى تأثر وردزورث بآراء أفلاطون ومدى تأثره بفرويد» وهو خطأ غريب تنقضه التواريخ وحدها فورد زورث يسبق فرويد ميلادا وموتا على السواء . توفى ورد زورث فى ١٨٥٠ ولم يولد فرويد إلا فى ١٨٥٦ فكيف يكون الأول قد تأثر بالثانى ؟

ألا إن كتاب «من قضايا الأدب الحديث» للدكتور محمد عنانى واحد من معالم الطريق التى يُؤرخ بها . إنه - إذا كان لى أن استعير تعبيرا من الدكتور محمد بدوى - واحد من تلك الكتب - المنعطفات التى يتحول بها مجرى النقد إلى درب جديد . لقد عشنا بين الدروب المطروقة طويلا ، وآن لنا أن نرى إلى آين يفضى بنا غير المطروق ، فإنما النقد - كالشعر - أفق لا حدود له ، ومغامرة فكرية ووجدانية وروحية تدوم ما دام الإنسان .

٢) التنوير مسرحيا ونقديا

فى مواجهة الهجمة الظلامية الشرسة التى تتعرض لها الثقافة المصرية اليوم ، يغدو الواجب الأول علـى كل مثقف هو أن يؤكد قيم العـقلانية والحرية وحق الاخـتلاف . هكذا يفـعل جابر عصـفور ، ومـراد وهبة ، وصلاح قنصوة ، وأحمد عبد المعطى حجازى وجمال الغيطانى ، وإدوار الخراط ، وفـريدة النقاش ، كلٌ بطريقته وهـو ما يفعله ، على الصعـيد الإبداعى والنقدى ، مـحمد عنـانى فى أعماله الصـادرة خلال ١٩٩٤ : مسرحيـة « الدرويش والغازية» ، وكتيباته الأربعة الصـادرة - بسعر رمزى زهيد - فى «مكتبة الأسرة» (الهيئة المصرية العامة للكتاب) بمناسبة مهرجان القـراءة للجمـيع ١٩٩٤ . وهذه الكتـيبـات هى : «المصطلحات الادبيـة الحديثـة» ، «التيارات المعـاصرة فى الثقـافة الغربية» ، «القـصة القصـيرة والرواية الحديثة» ، «مختارات من الشعر» لوليم شكسبير .

فمـسرحـية «الدرويش والغـازية» - على حد وصف مـؤلفهـا لها - «كوميديا خـيالية غنائية شعبية فنـطازية» (قارن حديث پولونيوس ، رئيس الوزراء فى مسرحية «هملت»، عن ممثليه الذين «يجيدون المأساة، والملهاة ، والمسـرحـيات التاريـخية ، والريـفية ، والريـفية الهـزلية ، والريفـية

التاريخية ، والمأساوية التاريخية ، والريفية التاريخية الهزلية المأساوية ، إلخ . .) إن أبو صباع - الدرويش النصاب - يعود إلى الماضى ، وخياله الجنسى المنهوم يرسم له صورا من المتعة بالجوارى والقيان ومجالس الأنس والطرب ، ولكنه يقع فى الأسر ويفشل فى افتداء نفسه . ويقوم بناء المسرحية على طبقات من التضاد أو المقابلة : بين القديم والجديد ، الماضى والحاضر ، فضلا عن تجاور المستويات التعبيرية : فهناك بلاغة الحجاج بن يوسف الثقفى البدوية الجزلة « آن أوان الجد فاشتدى زيم .» جنبا إلى جنب مع ابتذال المعنى واللفظ فى عصر الريس بيرة وأحمد عدوية : ياللى خبطت الإكصدام / وكسرت فانوس الغرام . . » (يوّظف عنانى معرفته بعروض الشعر العربى، وأصول الموسيقى الشرقية فى ضبط أبياته، وتحديد محاط النغم ، وإبراز المفارقة بين هذه المستويات) . ويستوحى «تاريخ الرسل والملوك » لابن جرير الطبرى ، و«الأغانى» للأصفهانى ، كما يسوق شعرا للوليد بن يزيد ، فضلا عن نظمه (نظم عنانى) الخاص . وإلى جوار المقابلة يستخدم أداة فنية أخرى هى المحاكاة الساخرة «پارودى» أوالتصوير الكاريكاتورى القائم على التصغير حينا والتضخيم أحيانا (من أجمل مشاهد المسرحية المشهد الأول - بقعقعته وصخبه - حين يدخل عكرمة صارخا فى حماس وغضب جنونى «آن أوان الثأر » ويجاوبه خزيمة «اضرب عنقه » وتتردد عبارات من قبيل «جلله بالسيف يا أبا الأسود . . جلله يا عكرمة» . كما تنتهى المسرحية بكرشندو آخر متصاعد نحو النهاية ، وإن يكن من مقام مغاير) .

والرسالة التى تحملهـا المسرحية - من قلب الفكاهة والمفـارقة - هى فضح المتمسحين زورا بالدين ، وكشف أشكال الزيف على مختلف المستويات : فى فهم الـتاريخ العربى وتفـسيـره ، فى مأساة - أو مـهزلة - شـركات توظيف الأمـوال ، فى تدنى الذوق الموسيـقى والغنائى وانحـدار مسـتوى الاداء والسـماع . إنما الملهـاة - بمعناها الحق - جد مـرّ ، بل هى لا تقل جدا عن المأسـاة ، وعنانى - هنا - يفعل مـا فعله من قـبل بن چونسون وموليير وجولدونى - وإن يكن أخا لهم صغيرا - حين يسلط منظار النقد اللاذع ، غـيـر راحم ، على ضـعف الإنسان ، ومـفـارقـات السلوك ، والفجوة بين الواقع والمثال .

وفى «المصطلحات الأدبيـة الحديثة» يواصل عنانى عـملية التنوير التى ألزم بها نفـسه على مسـتوى آخر هو مـستوى توضـيح المفاهيم ، ورسم الحـدود بين مـجـالات الفكر المختـلفـة ، توصـلا إلى بلوغ درجـة من الانضباط التعبيرى تحول دون أن يهيم الكتّاب والقراء كلٌ فى بيدائه . إنه يواجه هنا مشكـلة فوضى المصطلح النقدى ، واختلافـه على ألسنة وأقلام الكتّاب والمترجمين حتى ليتعثـر القارىء العادى فى ركام من مصطلحات من قـبيل «الإشكاليـة بدلا من المشكلة ، والأدلجـة بدلا من العقـائدية ، والفضـاء بدلا من المكان» ، وحسـبك من شر سمـاعه . وعرضـاً يترك عنانى فراغـا أمام تواريخ وفاة الشاعـرة الأمريكية سيلفـيا بلاث (ص٣٠) والشاعر الإنجليزى فيليب لاركن (ص ٣٥) فلنضف - لنفع الطبعة القادمة - أن تاريخ وفاة الأولى ١٩٦٣ ، والثانى ١٩٨٥ .

و«التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية» نظرة إلى الإطار الحضارى الذى ينتظم فكر الغرب وأدبه اليوم ، من خلال مناقشة قضايا من قبيل الإنسان ومراتب الوجود ، والانشغال المحموم بالمال ، وررومانسية الرواية الجديدة ، والمسرح الغنائى كظاهرة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتيار نصرة المرأة (ما أحب أن أسميه بالحركة النسوانية !) ، والمطلق والنسبى ، ومناهج الفكر ومجالاته ، والابداع والنقد . وفى هذا كله يمتاح عنانى من إطلاعه الموسوعى على العلوم الإنسانية ، بل علم الاقتصاد ، ومن معرفته المباشرة بالحياة الأوربية بعامة ، والبريطانية بخاصة . على أن عنانى يذكر فى ص ٩٠ أن عالم اللغويات فرد نان دى سوسير فرنسى ، والصواب أنه سويسرى من مواليد جنيف ، وإن تكن لغته فى الكتابة هى الفرنسية .

أما «القصة الحديثة والرواية الحديثة» ففصلة مستلة من كتاب عنانى المسمى «الأدب وفنونه» (١٩٩١) . وفيها تحليل بارع لفن القصة القصيرة مع ثلاثة نماذج منها : «شكرا يا مدام » للقاص الأمريكى لانجستون هيوز ، و«بيت مسكون» لفرجينيا ولف ، و« زعبلاوى» لنجيب محفوظ . يلى ذلك فصل عن الرواية ونشأتها ومقوماتها وأنواعها والافتراضات الفلسفية الكامنة وراءها ، ودخول الفن الروائى ، بمفهومه الغربى - حلبة الإبداع العربية . لكنى أربأ بقلم عنانى - وهو من هو صحة وبلاغة - أن يستخدم تلك الكلمة القبيحة ومشتقاتها «تواجد» فى مثل قوله «تواجد عدة قوى مادية أو معنوية » (ص ١٢) .

والكتيب الأخير في قائمتي هو «مختارات من الشعر لوليم شكسبير» حيث يترجم عناني ثلاثة مشاهد من أخلد ماسال على قلم شاعر الإنسانية العظيم : مشهد الشرفة من مسرحية «روميو وجوليت» ، مشهد محاكمة اليهودي من مسرحية «تاجرالبندقية» ، مشهد رثاء قيصرمن مسرحية «يوليوس قيصر» . وترجمات عناني الكاملة لهذه المسرحيات إلى جانب ترجمته لـ «حلم ليلة صيف» - تحله مكانا رفيعا بين مترجمي عصرنا ، تصيب صيت جبرا ابراهيم جبرا - الذى بُولغ في تقديره كثيرا - في مقتل . وربما انبغى أن يذكر المرء أيضا ترجمة زاخر غبريال الجميلة لمسرحية «مكبث» (وقد نشرها له عناني في عدد ديسمبر ١٩٩٣ من مجلة «المسرح») فضلا عن ترجمته للهاة «العين بالعين» ، والطبعة الثانية منها قيد النشر الآن بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

قد يقول امرؤ : ما للتنوير ومسرح هذا الإليزابيثى الذى رحل عنا منذ أكثر من أربعة قرون ؟ والإجابة - إن كان ثمة حاجة لإجابة - هي أن التنوير مشروع فكرى متكامل ، عملية استكشاف للعالم الداخلي والعالم الخارجي على السواء . ومن أقدر على استكشاف الأول من بجعة ستراتفورد أبون إيفون الصادحة ؟ إنما جهود محمد عناني - التي ترفدها ثقافة عريضة، وإلمام منقطع النظير بلغة شكسبير ولغة الضاد على السواء ، وقدرة أدبية فريدة - إغارة على المجهول ، ودفع لحدود الجهل إلى الوراء ، ونشر لأنوار المعرفة وما تحمله من قيم الفهم والتسامح والرحمة .

٣) المصطلحات الأدبية الحديثة

من أهم السلاسل التى صدرت فى السنوات الأخيرة سلسلة «أدبيات» من الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) . ووراء هذه السلسلة يقف رجلان : وجدى رزق ، وهو مثقف واع وناشر بالغ التدقيق لا يرضى بأقل من الكمال ، والدكتور محمود على مكى أستاذ الأدب الأندلسى بآداب القاهرة . وإصدارات السلسلة فى الفترة الأخيرة تضم دراسات للصورة الأدبية فى القرآن الكريم ، وبلاغة الخطاب وعلم النص ، وأشكال التخيل ، والنثر العربى ، والرواية اليونانية القديمة ، وفن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله . ومن أحدث ما صدر منها كتاب «المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزى عربى» (١٩٩٦) للدكتور محمد عنانى .

فى هذا الكتاب - المعجم يواجه محمد عنانى مشكلة فوضى المصطلح النقدى فى عصرنا فيقدم تعريفا دقيقا لأهم المصطلحات الأدبية والنقدية التى ظهرت فى الفترة ما بين ١٩٧٠ - ١٩٩٥ وبذلك يتم العمل التأسيسىّ الذى بدأه الدكتور مجدى وهبه بكتابه «معجم مصطلحات

الأدب : انكليزى - فرنسى - عربى » (١٩٧) ويصل به إلى أحدث التيارات الفكرية فى يومنا هذا . ووراء كتاب عنانى سنوات كاملة من البحث الشاق والانكباب على نصوص البنيويين والتفكيكيين وما بعد الحداثيين وغيرهم ممن يحلو لصبية النقد فى أيامنا هذه - وأغلبهم من أصحاب الدراسات العربية فرائس عقدة الخواجة - أن يتشدقوا بأسمائهم ، دون جلد حقيقى على الخوض فى عبابهم والغوص على معانيهم . أما محمد عنانى المغروس فى الثقافة العربية شعرا ونثرا (انظر لفتاته البارعة هنا عن دقائق عروض الشعر العربى) والذى حفظ القرآن الكريم طفلا وصبيا قبل أن يتخصص فى دراسة الأدب الانجليزى وتدريسه ، فيمضى مباشرة إلى الينابيع الانجليزية والفرنسية - والروسية والألمانية أيضا من خلال اللغتين الأولين - ويجنى منها حصادا فكريا وافرا يتسم بأصالة التناول ، وجاذبية العرض ، ونصوع اللغة .

يعالج محمد عنانى فى هذا الكتاب قضايا من قبيل المصطلح والتخصص، والابداع الأدبى والفكر النقدى ومصطلحات القصة القصيرة، والمسرح والتمثيل (مع عرض واضح لمفهوم المعادل الموضوعى الذى قدمه لنا رشاد رشدى نقلا عن إليوت) ، والشكلية الروسية وصلتها بمدرسة النقد الجديد الأنجلو - أمريكية ، ومدرسة براغ ، ومدرسة موسكو - تارتو، والبنيوية فى الغرب ، والتفسيرية ، والتفكيكية ، والسيميوطيقا ، والنقد الأدبى النسائى (النسوانى كما أحب أن أسميه !) . ثم يتبع ذلك

بمعجم أبجدى ، على شكل مقالات قصيرة تمتاز بالإيجاز والتركيز ، على نحو ما صنع الناقد الإنجليزى ريموند وليمز فى كتابه المسمى «كلمات أساسية» ، هكذا يغطى عنانى أغلب المصطلحات التى يصادفها قارئ النقد الغربى اليوم ، ويكاد يخلو منها - إلا فى القليل النادر - معجم مجدى وهبه وغيره من المعجمات .

وفى ثنايا هذه الفصول يجد القارئ لفتات ذهنية بارعة كدحضه نسبة مفهوم «الشكل العضوى» إلى كولردج وهى مقولة كاذبة ظلت شائعة زمنا طويلا فى كتابات النقاد العرب - والغربيين أيضا - دون تمحيص وهناك رده لكتاب رشاد رشدى «فن القصة القصيرة» إلى أصله فى كتاب القاص والناقد الانجليزى هـ. بيتس الذى يحمل نفس العنوان . وهناك تحليله لظاهرة الحجاب من منظور سيكولوجى ، وغير ذلك من النظرات النقدية النافذة .

إن محمد عنانى يلج أبواب النظرية النقدية الغربية فى قمة تعقيدها واستفادتها من علم النفس الفرويدى والماركسية والأنثروبولوجيا وغير ذلك من الأنساق ، ولكنه يظل دائما قادرا على التوصيل ، مبقيا على خيوط التواصل مع قارئه ، دون إعنات لهذا الأخير بلا موجب . وفى هذا يختلف عنانى عن كثير من معاصرينا المشارقة والمغاربة على السواء . إن كاتب هذه السطور روح بسيطة مازالت تؤمن بأن الكاتب يكتب ليفهم (بضم الياء) وإن القارئ يقرأ ليفهم (بفتح الياء) ، ولاطاقة له على

المعمَّيات والألغاز ومعاظلة الدكاترة جابر عصفور ، وصلاح فضل ، وهدى وصفى ، وفريال غزول وكل من دار فى مدارهم من طلبة الماجستير والدكتوراه ، وشداة الباحثين ، وسائر البنيوين والتفكيكيين وما بعد الكولونياليين . إنى على أتم استعداد للإقرار بلوذعية هؤلاء الرجال والسيدات ، وحدة ذكائهم ، وسعة علمهم . لكنى لا أستطيع الإقامة فى مناطق انعدام الوزن أو درجة الصفر أو موت المؤلف أو التحليق مع جابر عصفور وغيره من ملاحى الفضاء النقدى .

كتاب « المصطلحات الأدبية الحديث» للدكتور محمد عنانى هو - فى تقديرى - كتاب النصف الأول من عام ١٩٩٦ ، بامتياز ، بل ربما كان كتاب أعوام كثيرة مقبلة ، كما سيتبين فى غربال الزمن الذى لا يرحم ، ولا تعروه شبهات المعاصرة من مجاملة أو تحامل ، أو جهل أو تجاهل .

٤) فن الترجمة الأدبية

عملان عن فن الترجمة للدكتور محمد عناني، صدرا في عام ١٩٩٧ : أحدهما كتاب كامل بالعربية ، والثاني بحث ضاف بالإنجليزية ، أريد أن أتوقف عندهما هنا ، لما لهما من أهمية في إرساء أصول هذا الفن الصعب الجميل (لا أعد الترجمة علما ، وإنما هي - كالنقد عند إدوار الخراط - إبداع موازٍ) ، ودفع حدود البحث فيه إلى آفاق غير مسبوقة في لغتنا .

الكتاب العربي هو «الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق» وهو أحدث إصدارات سلسلة «أدبيات» التي تصدر عن الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) بإشراف الأستاذ وجدي غالي والدكتور محمود مكي . هنا يلتقط عناني الخيط من حيث توقف في كتابه السابق «فن الترجمة» (نفس الناشر ، ١٩٩٢) فينتقل من العام إلى الخاص ، من آفاق السياسة والاجتماع والفكر إلى رياض الشعر والقصة والمسرح ، متحدثا - في ستة فصول - عن قضايا من قبيل معنى الترجمة الأدبية ، والترجمة ومستويات اللغة ، وترجمة الشعر نظما ونثرا ، وترجمة التراكيب

البلاغيـة ، وترجمة «النغمة» (تون) فى النص الأدبى ، والترجمـة الأدبية والأدب المقارن . ويسـتخدم الكاتب ، عـرضا ، عددا من مـصطلحات علم اللغة والنقد الأدبى المعـاصر سبق أن شرحها ، وضـرب لها أمثلة ، فى كتابه الجليل «المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم » الصادر فى ١٩٩٦ .

يقـيم محـمد عنانى فى هذا الكتـاب الجديد جـسورا بين علم اللـغة (الألسنية) والنقد الأدبى (نظريا وتطبيقيا) بما يفيد هذين النسقين من أنساق المعـرفة ، بعـد أن كادا يتـحولان - عـند بعض الكتاب - إلى أخـوين متعـاديين كابنىّ أوديب . ويبتعد عن التنظيـر المجردّ ليلتحم (وهو المحك الحقيـقى لقدرة المترجم) بنصوص شـعرية ونثرية يجيلهـا فى لهاته إجالة المتلذذ بشراب سائغ جميل ، ثم يخرجـها فى صورة عربية بليغة إلا تكن هى الأصل فإنها أقرب الأشياء إلى الأصل ، معجما لفظيا وتركيب جمل وإيقاعا موسيقيا وإيحاء.ونغمة ونبرة حديث . إنه يترجم أبياتا من قصيدة شلى «أبيـات كتبـت فى تلال يوجانيا» نظمـا مسـتخـدما بحـرى الخبب والمتقارب ، ويتـرجم حديث عطيل فى المشهد الثـالث من الفصل الأول مع إيراد ترجمات سابقة لخليل مطران ، وجـبرا إبراهيم جبرا ، ونعمان عاشور (بالعامية فى حالة هذا الأخير) . كما يترجم مقتطفات من مسرحية «الملك ليـر» لشكسبـير ورواية «أيام فى بورمـا» لجورج أورويل على بـعد الشقة بينهما ، وتتسع رقعـة إشاراته لتشمل جمال الدين أبو المحاسن فى

القديم ويوسف القعيد فى الحديث ، كما تشمل تحليلا نقديا لقصيدة أحمد عبد المعطى حجازى « أنا والمدينة» ، وتشمل أدباء يبتعدون عن العامية كأشد ما يكون البعد (طه حسين) وآخرين يقتربون منها كأشد ما يكون القرب (يوسف إدريس) . ويحلل - ببصيرة نقدية نافذة - ترجمة الدكتور زاخر غبريال لقصيدة كيتس «أنشودة إلى عندليب» وترجمات نهاد سالم لرباعيات صلاح جاهين . ومنطلق محمد عنانى - فى هذا كله - إيمانه أن الترجمة إنما هى مبحث من مباحث الأدب المقارن لأنها ترتد دائما إلى الرحم الثقافى للغة الأم للمترجم ، وهو ما بسطه فى كتاب له بالإنجليزية صدر خلال عام ١٩٩٦ تحت عنوان «لحظات مقارنة» ترجم فيه - ضمن ما ترجم - أربعين قصيدة كاملة لأربعين شاعرا مصريا معاصرا من شعراء الحداثة .

أما بحث محمد عنانى المكتوب بالانجليزية فهو يحمل عنوان «الترجمة بوصفها تفسيرا : ملاحظات حول دور التفسير فى ترجمة الشعر مع الإشارة بوجه خاص إلى الإيقاع» . وقد ظهر فى عدد مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (المجلد ٥٦ ، العدد ٣) . يذهب عنانى فى هذا البحث إلى أنه قد جهر الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى وليم وردزورث بإيمانه بلغة الحياة اليومية ، ودعا إلى استخدامها فى الشعر . ولكن فحص أجزاء من قصيدته الطويلة المسماة «المقدمة» ينتهى بنا إلى نتيجة مؤداها أن هذا الإيمان بدأ يهتز ، كما يدل على ذلك إكثاره من استخدام

التشبيهات والاستعارات، والخلط بين المجرد والعينى ، والغموض أحيانا. لم يعد يؤمن ، كما كان يؤمن قديما ، بأن لغة النثر ولغة النظم متشابهتان من حيث الأساس ، وإنما صار أميل إلى الاعتقاد بأن على الشاعر أن يرقق من لغة الحياة اليومية ومن ثم أجرى تعديلات وتنقيحات كثيرة في نصه الأصلى . إن «كلام البشر» أو «الخطاب» كما يحسب علماء اللغة أن يسموه - متابعين في ذلك النقاد الفرنسيين - غير كفو للتعبير - دع عنك توصيل - ما يريد الشاعر أن يقوله . وهذا الاحساس بعدم كفاية اللغة هو ما دفع النقاد التفكيكيين الإنجليز إلى فحص المعنى ، أو المعانى الموجودة بالقوة أو بالفعل ، مما تزخر به النصوص الأدبية .

لم تعد التفكيكية - خاصة بعد موت بول دى مان - بالمنهج الرائج ولكن فيها ما يستهوى المترجم . إن وردزورث فى قصيدة «المقدمة» يصور الخيال فى صورة سحابة أو ضبابة مفاجئة تغمر المسافر الوحيد وكأنما هى نابعة من أعماق عقله . ها هنا صورة حسية ، ولكنها ليست حسية خالصة ، كما يتبدى من استخدامه استعارة العقل . إنما تبدأ مشكلة التفسير فى البروز عندما نلتقى بكلمة «باور» التى يستخدمها وردزورث . إنها لا تعنى هنا «القوة» ولا مجرد «الطاقة» ، فهى تقترن بإله الرياح إيولوس وبالقدرة على قول الشعر . بل هى تقترن بالعقل الإنسانى وروح الطبيعة . فهذه القوة المقدسة تسكن عقل الإنسان كما تسكن حياة

الطبيعة . والعقل قادر على الخلق : الخلق بالمعنى الذى عَرّف به كولردج الخيال الأولىّ ، إنه الوعى ذاته .

إن المسافر الذى يصفه وردزورث يفيق على وعى مفاجىء لا بقوة خياله الخاص وإنما بقوة لا يستطيع خياله أن يحيط بها ، فلا قدرته الخلاقة ولا وعيه بقادر على انتشاله من الاحساس بالضياع الذى يستشعره الآن إذ يواجه قوى الطبيعة التخيلية التى يشير إليها فى موضع آخر باسم «اللاتناهى» . ومن ثم تحمل كلمة «پاور» ظلال «السلطة» أو «السلطان» .

وينقلنا هذا إلى مشكلة أساسية فى نقل الشعر هى مشكلة «النغمة» . ففى نسخته المنقحة من القصيدة (١٨٥٠) يشذّب وردزورث من بناء الجمل ، ويزودّها بأفعال واضحة ، ويعدّل من علامات الترقيم كى يتجنب أى غموض لا موجب له . ورغم ذلك تظل نغمته مبهمة . فالشاعر ظاهريا يخاطب صديقه كولردج ، وكثيرا ما أشير إلى القصيدة - على الأقل فى حياة وردزورث - على أنها القصيدة الموجهة إلى كولردج . فهل النغمة هنا هى نغمة المحادثة التى دعا إليها كولردج ووردزورث ذاته ؟ يقينا إنها ليست كذلك . إن وردزورث يسعى إلى خلق أسلوب جليل سام ، يقارب جلال الملحمة الكلاسيكية ، وبعض كلماته وعباراته تردنا إلى قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» . وواضح أنه يستهدف جمهورا أوسع نطاقا من صديقه كولردج أو حتى من قراءه فى عصره . إنه ، مثل ملتون ، يستخدم أسلوبا جليلا ، وتراكيب جمل أقرب إلى

السيولة ، ودرجة عالية من الإيحائية ، كما لاحظ الناقد الانجليزى كرستوفر ريكس على أسلوب ملتون . وسيولة بناء الجمل ، بطبيعتها ، تثير مشاكل متعلقة بالمعنى ، ومن ثم بالتفسير .

وإزاء هذه الخلفية النظرية يقدم محمد عنانى أكثر من ترجمة لأبيات وردزورث عن سلطان الخيال بادئا بترجمة حرفية ، ومنتقلا منها إلى ترجمة أقل حرفية ، ومنتهيا بترجمة منظومة ليثبت أن كل هذه الترجمات «ممكنة» ومن ثم فهى «مشروعة» .

إن إمكانية الخروج بتفسيرات عديدة للنص فى ضوء قراءة المترجم ، وإن دنت بنا من مناهج التفكيكيين ، مسألة بالغة الأهمية لدى مترجم الأدب الذى يتوق إلى أن يزود قراءه بصورة أمينة للأصل .

وإذ يقدم محمد عنانى ترجمته الخاصة لستة أبيات من قصيدة وردزورث (نثرا ثم نظما) يعلق على هاتين النسختين : إن الأولى تفتقر إلى الشاعرية ، أما الثانية فتضرب بجذورها فى الموروث الأدبى العربى ، واستخدامها الإيقاع ينيم قوى العقل لدى السامع ويخلق نموذجا صوتيا قابلا للمقارنة ، وإن لم يكن مطابقا للنص الأصلى . إن الإيقاع ذاته يغدو نمطا من أنماط التفسير ، وهو بمثابة النبض المراسل لنبض الأبيات فى أصلها الإنجليزى ، بل إنه الحياة الداخلية للشعر أو شكله الداخلى . وبقدر ما يتمكن المترجم من إعادة إنتاج الإيقاع المستلهم من اللغة المستهدفة (أو المنقول إليها يخرج النص أوثق صلة بالإيقاعات الشعرية فى

لغته الخـاصة (العربية هنـا) منه بأى إيقاعات للغة المنبع أو المنقـول منها (الإنجليزية هنا) .

ويستخـدم محمد عنانى فى ترجـمته الشعـرية لأبيات وردزورث بحر الرمل مع تعديله تعديلا طفيفا بحيـث يدنو من بحر الرجز شارحا للقارئ - غير العليم بالعـروض - خصائص هذه البحور مع التمثـيل لها بأبيات من الشعر العربى قديمه وحديثه . وهذا التنويع فى استخدام البحور يُمكن المترجم مـن الاستهـداء بأذنه فى تفسـيره لأوزان شـعر وردزورث (أو أى شعر أجنبى آخر) وهى أذن ينبغى أن تكون ذات دربة على سماع إيقاعات لغته الخاصة .

ويختم محمـد عنانى بحثه بتقديم ترجمة شـعرية كاملة للقطعة التى أوردها ضمن مقدمة وردزورث (فى نسخة ١٨٠٥) مقللا قدر الاستطاعة من الشروح أو الهوامش حتى لايعترض مجرى القراءة . إنه يرمى إلى تجنب أى مـحـاولة لـ «تحسين» الأصل أو زخـرفتـه ، وهـو الأسوأ . خـلاصة الرأى ، عنده ، أن الترجمة قد تكون «خيانة» ولكنها - بمعنى من المعانى على الأقل - «خيانة خلاقة» .

٥) مترجم شكسبير : «رتشارد الثانى» مثلاً

« . . لنجلس جميعاً حتى نقص قصصنا الجادة عن موت الملوك ، كيف خُلع بعضهم عن العرش ، وكيف قُتل بعضهم فى الحروب ، وكيف طاردت بعضهم أشباحُ من قتلوهم ، وكيف مات بعضهم بالسم الذى دسته زوجاتهم ، وكيف قتل البعض وهم نائمون - فالقتل مصير الجميع ! » هكذا يحدث الملك رتشارد الثانى الأصفياء من رجاله ، بعد أن قلبت له ربة القدر - تلك العاهرة القديمة فورتونا - ظهر المجن ، وتخلى عنه أغلب أتباعه وهم الذين طالما أشبعوه - فى أيام سعوده - مداهنة وملقا . . وذلك فى « مأساة الملك رتشارد الثانى » التى صدرت فى ١٩٩٨ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بترجمة الدكتور محمد عنانى .

كتب شكسبير هذه المسرحية - التى تندرج فى باب التاريخيات - فى ١٥٩٥ - ١٥٩٦ ونشرت فى ١٥٩٧ ، اعتمد فيها على سجلات المؤرخ رالف هولنشد الإخبارية ، وتاريخ فرواسار ، وربما أيضا على «الكتب الأربعة الأولى عن الحرب الأهلية» للشاعر الإليزابيثى صمويل دانيال ، فضلا عن أصداء من مسرحية « إدوارد الثانى» لمارلو (ثمة شبه بين نزول

إدوارد الثانى ورتشارد الثانى عن العرش) . وفى كلمات رتشارد التى بدأنا بهـا هذا المقـال مـا يـذكـر بـ «حـكاية الراهب» ، إحـدى «حكايات كانتربرى» ، لأبى الشعر الإنجليزى تشوسر (من القرن الرابع عشر) لكن هذه المصادر كلها تنصهـر فى وعاء شكسبير السحرى لتخـرج شيئا جديدا (المسـرحية منظومـة كلها بلا قطع من النثـر) قدمـه على المسرح ، عـبر القرون ، ممـثلون عظماء من طبـقة إدمونـدكين ، وماكريدى ، ومـايكل ردجـريف ، وجون جلجـد ، أعظم من لعب دور الملك عـاثر الحظ فى قرننا العشرين .

رتشارد الثانى - الذى يفـضى إلى هملت - شخصيـة مأسوية يغلب عليهـا الاستبطان ، والميل إلى اتخاذ الأوضـاع المسرحية اللافـتة للنظر ، رهيف الذهن ، خـصب الخيال ، ولكـنه يفتقـر إلى الفاعليـة . خطيب فصيح تتدفق كلمـاته كالنهر مشهدا بعد مشـهد ، يستطيع أن يقرأ قلوب الرجال رغم أنه لا يستطيع أن يتحكم فيهم . ممثل مطبوع يحب التأثيرات الدراميـة (انظر الخطبة بلاغيـة الأسلوب التى يعلن بها تخليـه عن التاج) ولكنه محب لذاته يبنى ، مثل سائر محبى ذواتهـم ، عالما غير حقيقى لا يلبث ان ينهـار كبيت من الورق المـقوى من حوله . إنه (والكلام لـلناقد الانجليزى ل . نايتس) يخدع نفسه متصورا أنه يمكن بناء عالم مسكون من مجـرد كلمات ، ويؤمن بحق الملـوك الإلهى ؛ إنه (بكلمات ناقـد آخر : جـورج لويد إيـفانـز) يبـدو فى أسـوأ أحـواله فى الفـصل الأول من

المسرحية : لا يستمع إلى نصائح الآخرين ، لا يعى الأخطار التى تتهدد عرشه حين يصدر أوامره بنفى بولنبروك ، أفعاله طائشة تفتقر إلى الحسم ، متهور حين يقرر فرض ضرائب جديدة من شأنها أن تثير استهجان الناس وسيتولى جبايتها أحد رجاله المكروهين من الشعب . وهو صلف متعال ، سلوكه نحو جونت المحتضر ينم على بلادة إحساس ، بل صلف ، بل قسوة . فهو يصفع الرجل المحتضر - دون مراعاة لسنه ولا مكانه منه - بعبارات قصيرة جارحة . إنها مسرحية حزينة مستوحشة عن ملك حزين مستوحش ، والصورة التى يرسمها شكسبير لبطله - أو بطله الضد - صورة مظلمة ، ومع ذلك - يا للمفارقة ! - نبدأ فى التعاطف مع هذا الملك إذ نراه - رغم كل عيوبه - ضحية تمرد غير شرعى . ثم لا يلبث الشاعر الكامن فى إهابه أن يبرز إلى المقدمة ، بل إنه يقارن نفسه بالمسيح الذى خانه يهوذا الاسخريوطى ، مقابل ثلاثين قطعة من الفضة ، وأسلمه لعسكر الرومان . لم يكن رتشارد (كما يلاحظ كولن مانلاف فى كتابه «التفكير النقدى») ملكا محبوبا بسبب بذخ بلاطه والضرائب الباهظة التى فرضها على الشعب ، وكثيرا ما كان يطلق العنان لأحاديث جانبية ، طويلة متشعبة . وتنتقل بنا المسرحية من الجانب العام له إلى الجانب الخاص ، من الملك المحفوف بالجلال والأبهة إلى الفرد الذى يرتعش بردا وعُريا فى وحدته . وحين يُجرَّد من سلطانه يضطر - مثل لير - إلى أن يعيد فحصه لكل من العالم ولذاته . يخيم على المسرحية

جو من الحزن والشك والذنب ، وتعالج تلك الخيوط التى ما فتئت تشغل أذهان الإليزابيثيين : التمرد ، اغتصاب العرش ، الشرف ، الواجب ، الوطنية .

وفى مقابل هذه الشخصية القلقة المقلقة يقف بولنبروك الذى سينتزع العرش من رتشارد ، ويرتقى سرير الملك تحت اسم هنرى الرابع . لئن كان رتشارد نموذج الفنان، لقد كان بولنبروك نموذج الرجل الدقيق كآلة ، يحسب وقته ثم يوجه ضربته فى الوقت المناسب ؛ شديد الالتحام بالواقع لا ينطق بأحاديث منفردة أو مناجيات لـلذات وإنما نراه دائما يتوجه بالخطاب إلى آخرين. هنا (كما يقول ا. ك. تشمبرز فى كتابه «شكسبير: دراسة مسحية») نجد صراعا بين المزاج العملى والمزاج الفنى ، بين رجل الأفعال ورجل الأحلام . إنه التضاد الأبدى بين الفاعل / المفكر ، البدن / العقل . ومن الصراع بين هذين المزاجين تتولد أحداث ستؤدى إلى حرب أهلية فى القرن الخامس عشر . إن المسرحية دراسة للملكية ، ولكنها أيضا دراسة للطبيعة البشرية ، تعنى بالعلل والمعلولات وبقوانين السلوك البشرى ، وخيطها الأساس هو صعود نجم رجل عظيم على حساب رجل آخر . مأساة رتشارد هى مأساة الشاعر الذى ، إذ يتخذ من نفسه موضوعا وخيطا ، يقع فى حب ما قد خلق ، مثلما أحب بجماليون تمثاله ، أو مثلما أحب نرجس صورته المنعكسة على صفحة الماء . إنه ملك ضعيف يفتقر إلى الحسم (يحكم على بولنبروك بالنفى لمدة عشر

سنوات ثم يخفضها - بعد لحظات - إلى ست !) . وثمة فجوة بين الدور الذى ينتظر منه أن يلعبه فى الدولة وطبيعته كرجل ، بين الملك والإنسان فيه (انظر كتاب چون پك ومارتن كويل «كيف تدرس مسرحية شكسبيرية ») . ومن الصعب أن نقول أيهما أفضل : رتشارد أم بولنبروك ؟ فلكل رذائله وفضائله أيضا : إن سعى بولنبروك وراء السلطة ، مثل تخلى رتشارد عن المسئولية ، لن يرسى أساسا راسخا للحكم والنظام . ولكن القارئ أو المتفرج لا يملك إلا أن يشعر - مع الشاعر و. ب. ييتس - أن تعاطف شكسبير كان منصبا على رتشارد .

تعالج المسرحية (كما يقول : د. براوننج) فترة عامين من ١٣٩٨ إلى بداية ١٤٠٠ حين ينتهى حكم ريتشارد . تبدأ باستعدادات لمبارزة بين نبيلين عظيمين هما هنرى دوق هيرفورد ، ولقبه بولنبروك ، وهو ابن جون جونت دوق لانكاستر من ناحية ، وتوماس موبراى دوق نورفوك من ناحية أخرى . وإذ يستعدان للبدء فى المبارزة يوقفها رتشارد وينفيهما معا . وعند موت جون جونت يصادر رتشارد ممتلكاته التى كان سيرثها بولنبروك ، وينتهز هذا الأخير فرصة غياب الملك فى أيرلندا ليطالب بممتلكاته بقوة السلاح . ويسفر أنصار رتشارد عن وجه الخيانة فينهزم لبولنبروك الذى يزيحه عن العرش ويأخذ منه التاج . وإذ يُسجن رتشارد فى قلعة پومفريت يلقى حتفه فى صراع مع سجانيه . وفى المسرحية قطع كثيرة من الشعر الرهيف ، خاصة مدح جون جونت المشهور لانجلترا

«انظروا إلى هذه الجزيرة ذات الصولجان ، عرش الملوك وسلطانهم ! وإلى هذه الأرض الجليلة حيث يقيم رب الحرب ، وحيث تمتد جنة عدن الثانية قرينة الفردوس » وهى خطبة لفتت أنظار مصنفى المنتخبات الشعرية منذ صدور كتاب «بارناسوس انجلترا» فى ١٦٠٠ حتى يومنا هذا (انظر ايفور إيفانز «لغة مسرحيات شكسبير») . وهناك عبارات أخرى وأحاديث لا تُنسى : «كُتب عليّ أن أنفث آهاتى وكلماتى الانجليزية فى ظل سحائب أجنبية ، وأن آكل خبز المنفى المرير » (بولنبروك) « «لن تستطيع مياه البحر المائجة الهائجة كلها أن تزيل الزيت المقدس الذى مُسح به على رأس الملك ! » (رتشارد) ، «فى طوقك أن تخلع عنى أمجادى ومُلكى لكنك لن تخلع أحزانى فمازلت ملكا لها» (رتشارد . استوحى لوى أراجون هذه الكلمات فى إحدى قصائده) . وكلمات رتشارد التى تفيض شجنا وأسى عن مصارع الملوك قد لا تنطبق على الواقع . إنه يقول إن كل الملوك يموتون مقتولين وهذا ببساطة – كما يلاحظ كولن مانلاف – ليس صحيحا . فهناك ملوك كثيرون ماتوا موتا طبيعيا ، أو ماتوا حتف أنفهم فى فراشهم كما يموت البعير : مرضا ، أو فى حوادث ، أو بفعل الشيخوخة ، ابتداء من وليم الفاتح إلى الملك جون . لماذا يقول إذن إنهم قتلوا ؟ أعن رثاء للذات ؟ لكن مطابقة الواقع ليست هى الأمر المهم ، فالشعر – كما علمنا أ. أ. رتشاردز منذ منتصف العشرينيات – لا يدعى صدقا مع الواقع ، وإنما هو «تقريرات زائفة » لا يمكن القول بأنها صادقة

أو كاذبة ، ولا سبيل للتحقق منها على أرض الواقع ، وإنما هى وسيلة لاستثارة حالات نفسية معينة ، وتحقيق التوازن فى الجهاز العصبى بين دوافع متضاربة . المهم - فى خطبة رتشارد هذه - هو الأثر الوجدانى الذى تولِّده إذ تحدثنا كم أن الحياة زائلة ، وكيف أن كل الممتلكات تضيع ، وكل الملوك رجال جوف ، وكل لحم - كما يقول أحد أنبياء التوراة - عشب .

ترجم محمد عنانى - الذى سبق أن قدم للقارئ العربى ست مسرحيات شكسبيرية ما بين ملهاة ومأساة وتاريخية - هذه المسرحية التى لا نكاد نجد بين أيدينا ترجمة عربية واحدة لها وإن سمعنا أنها ترجمت قديما مرة أو مرتين ، ترجمة مشرقة تجمع بين أمانة النقل ونصوع البيان . عند الله يحتسب ما بذل فيها من جهد وفكر ووقت وعناء وصراع مع تلافيف أفكار بجمعة آفون وإغرابه فى استخدام الصورة والمجاز . إن ما يميز هذه المسرحية ويجعلها أشبه بقصيدة غنائية (بل يجعلها أشبه بأوبرا) هو لغتها : فقد قُدّت من نفس قماشة «السوناتات» و«فينوس وأدونيس» و «روميو وجوليت» . والأحاديث الغنائية التى يلقيها رتشارد ترقى إلى مقام الموسيقى . وتكثر فيها الصور الشعرية التى تشير إلى الحدائق والشمس وإن تكن - والحق يقال - لا تخلو من نظم ركيك (هذا رأى ا. م. و. تيليارد صاحب «مسرحيات شكسبير التاريخية») شق محمد عنانى طريقه بين هذه الأدغال الملتفة النامية بغزارة مدارية وهذه الآجام من الأفكار والصور وأشكال البديع مسلحا بعلم غزير وتمكن فائق

من لغة شكسبير ، ونثر ً فى تضاعيف ترجمته أصداء من القرآن الكريم (« هل انقض ما غـزلته يـد الحماقة من بعد قوة أنكاثا ») ومن المتنبى (« كفى بجسمى نحولا أنه أصبح كالمقبرة ») ومن كثير غير ذلك ، بما جعل من ترجمته قطعة أدبية عربية بحقها الخاص .

وهل أضع القلم قبل أن أشير إلى المقدمة التى تجاوز الخمسين صفحة والتى وطأ بهـا عنانى لترجـمتـه ؟ إنه يستـخدم فـيهـا تقنيات المدرسة «التاريخيـة الجديدة» التى ترى فى العمل الأدبى وثيـقة تحله فى مكانه من لوحة عصره ، و«المادية الثقافية» التى تربط المسرح بالأوضـاع الاقتصادية والاجتـماعيـة والحضاريـة التى تكتنفه ، و«الميتـادراما» التى تُسـاءل ذاتها وتتـخذ من الدرامـا نفسـها مـوضوعـا لها . ويورد آراء للناقـد الجمـالى الانجليـزى ولتر باتر ، وللشـاعر الأيرلندى و. ب. ييـتس ، تُنقل إلى العربية لأول مرة : الأول فى كتابه المسـمى «فى التذوق والتقويم» والثانى فى سفره الموسوم بـ «أفكار عن الخير والشـر» . هذه - باختصار - إضافة حقـيقية إلى حـقل الترجمـات الشكسبـيرية ، لعنانى فيهـا فضل الريادة ولكنها ريادة خلت من قـصور البدايات وعثراتهـا ، ريادة خرجت - بعد خبـرة طويلة بالأدب واللغة والتـرجمـة - كاملة الأوصاف (بتـعبـير على الراعى) مثلمـا خرجت مينرفا من رأس أبيهـا رب الأرباب زيوس مكتملة الخلقة ، شاكيـة السلاح . هذا عمل ناضج استوى على سوقه واستحصد وصار يعجب -٠ بل يروع - الناظرين .

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٩٦٤٣

I.S.B.N 977 - 01 - 6243 - 4



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل ـ للشاب ـ للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع 1999
جمعية الرعاية المتكاملة
١٢٥ قرشاً